رجسٹرڈ ایل نمبر ۵۳۱۲

زندگی آمیز اور زندگی آموز ادب کا نمایندہ

ٹیلیفون نمبر ۳۵۲۵

نقوش

سالنامہ

شمارہ ۱۰۵

اپریل ، مئی - جون

۱۹۶۶ء

مدیر محمد طفیل

ادارۂ فروغِ اُردو - ایبک روڈ (انارکلی) لاہور

سالانہ چندہ ۲۰ روپے روپے

غیر ممالک سے ۲۵ روپے

قیمت موجودہ شمارہ

تینوں حصے ۱۵/- روپے

ترتیب

پہلا حصّہ

طلوع — محمد طفیل

مقالہ

۱ — تنقید کیا ہے ؟ — کلیم الدین احمد ، ۱
۲ — کربل کتھا — مختار الدین احمد / مالک رام ، ۲۵
۳ — اُردو کا پُرانا تھیٹر — سید امتیاز علی تاج ، ۹
۴ — ابنِ حسام — ڈاکٹر نذیر احمد ، ۵۲
۵ — یادیں — مولانا عبدالماجد دریابادی ، ۷۶
۶ — ایک دنیا جو اُجڑ گئی — حکیم احمد شجاع ، ۲۹۳
۷ — دسائیر — قاضی عبدالودود ، ۲۷۷
۸ — ایرانی مصوری کا زوال — عبدالرحمٰن چغتائی ، ۲۸۳
۹ — بات چیت — فراق گورکھپوری ، ۷۸
۱۰ — ذکرِ میر — مالک رام ، ۱۱۰
۱۱ — شہزادی زیب النسا کے نام چند غیر مطبوعہ خطوط — ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خاں ، ۷۰
۱۲ — اردو داستان کا فنی تجزیہ — ڈاکٹر سہیل بخاری ، ۸۴
۱۳ — چار خط — حفیظ ہوشیارپوری ، ۲۵۸
۱۴ — اُردو میں اسٹیج اور ڈرامے کے ابتدائی نمونے — ڈاکٹر صفدر حسین ، ۱۲۵
۱۵ — میری ڈائری کے چند اوراق — نواب مشتاق احمد خان ، ۱۰۰
۱۶ — فانوسِ خیال — ڈاکٹر عبدالسلام خورشید ، ۱۸۳
۱۷ — اُردو ادب میں قدیم و جدید کا مسئلہ — یوسف حسین خاں ، ۱۷۲
۱۸ — واحدی صاحب — صادق الخیری ، ۱۹۹
۱۹ — جلیلؔ غزل کے آئینے میں — کسریٰ منہاس ، ۲۲۷
۲۰ — مرزا ہادی رسوا کی ایک بیاض — ڈاکٹر میمونہ انصاری ، ۲۱۸
۲۱ — تین نثری نوادر — نجم الاسلام ، ۱۴۴
۲۲ — دو آہنگ — نجم الاسلام ، ۱۶۴
۲۳ — افریقہ کی سیاست (سیاسی) — بصیر عالم ، ۳۰۷

دوسرا حصّہ

حلوع — محمد خلیل ، ۳۲۱۰

شاعری

۱ — میرے تازہ نقوش غزل — ابوالاثر حفیظ جالندھری ، ۳۲۱
۲ — ان آنکھوں کی یہی ہے لیکھ — جوش ملیح آبادی ، ۳۲۵
۳ — کہ جب ہم جواں تھے مناظر جواں تھے — ابوالاثر حفیظ جالندھری ، ۳۳۰
۴ — ہفت خوان اُردو — صفی لکھنوی مرحوم ، ۳۳۲
۵ — یہاں سے شہر کو دیکھو — فیض احمد فیض ، ۳۳۹
۶ — چار دن کی سہی بہت ہے میاں — فراق گورکھپوری ، ۳۴۰
۷ — غم بھر اس نے اسی طرح بھایا ہے مجھے — احمد ندیم قاسمی ، ۳۴۶
۸ — ایک کہانی — احمد ندیم قاسمی ، ۳۴۷
۹ — دل مسلسل ہو اگر خون تو غم ملتا ہے — معین احسن جذبی ، ۳۴۸
۱۰ — مسیحا — مجید امجد ، ۳۴۹
۱۱ — اگر..... — نسیب الرحمٰن ، ۳۵۲
۱۲ — خوں بہا — نسیب الرحمٰن ، ۳۵۳
۱۳ — مری مہتاب! مرے جلد ارماں کی عروس — محمد نسیم شادانی ، ۳۵۴
۱۴ — جیئے بھی ہوں تو بچاری سوچ کے سانس کیا میں گے تیرگی میں — جمیل مظہری ، ۳۵۵
۱۵ — قصیدہ بحضور شباب — اختر اورینوی ، ۳۵۶
۱۶ — کوئی چارہ ہی نہیں عشق کی بیماری کا — حکیم احمد شجاع ، ۳۵۸
۱۷ — کبھی اس سے بے وفائی کبھی اس سے بے وفائی — حکیم احمد شجاع ، ۳۵۹
۱۸ — یہ رنگ و نور بھلا کب کسی کے ہاتھ آئے — میکش اکبرآبادی ، ۳۶۰
۱۹ — زلفِ پیماں سے چھاؤں ہے روئے پیماں سے دھوپ — احسان دانش ، ۳۶۴
۲۰ — ہر چند دُورِ عشق کی منزل ہے دوستو — احسان دانش ، ۳۶۵
۲۱ — اعلان — منظور حسین شور ، ۳۶۶
۲۲ — عشق اک حکایت ہے سرفروش دنیا کی — خیر کاشمیری ، ۳۷۵
۲۳ — بے مدعا جھکا ہے کبھی کوئی سر کہاں — عبدالمجید بھٹی ، ۳۸۰
۲۴ — حاصلِ عمرِ رواں وہ ایک پل — عبدالمجید بھٹی ، ۳۸۱
۲۵ — ہمارے حال پہ کس دن خفا نہیں کرتے — شفقت کاظمی ، ۳۸۸
۲۶ — بیکار نہ ملے ہیں جب سے ملے ہیں — شفقت کاظمی ، ۳۸۹
۲۷ — کیا اس سے سوا ہو زندگی میں — قیوم نظر ، ۳۹۰
۲۸ — حاصلِ زیست ہی سہی جلنا — قیوم نظر ، ۳۹۱
۲۹ — ملے ہیں زخم ہائے ، نو بہ نو ساری خدائی سے — جلیل الرحمٰن اعظمی ، ۳۹۲
۳۰ — کس طرح لبِ پاپہ ہنسی بن کے فغاں آئی ہے — شان الحق حقی ، ۳۹۳
۳۱ — گفتگو کرتی ہیں دل سے یونہی یادیں تیری — عبدالعزیز خالد ، ۳۹۴
۳۲ — ترے معیار کو مشکل تو نہ تھا اپنانا — فارغ بخاری ، ۳۹۹
۳۳ — نیاز دیدہ — فارغ بخاری ، ۴۰۰
۳۴ — کٹہرے میں — ظہور نظر ، ۴۰۱
۳۵ — موجۂ غم کو تمنا کا سمندر کہہ کر — ظہور نظر ، ۴۰۳
۳۶ — میں نے پلکوں پہ سجا یا نہیں آنسو کی طرح — فضا ابن فیضی ، ۴۱۰
۳۷ — پاؤں کے کانٹے ، رخ کے نشتر جیون جیون بکھرے ہیں — فضا ابن فیضی ، ۴۱۱
۳۸ — چہرۂ مایوس پر بھی بانکپن آیا تو ہے — مظہر امام ، ۴۱۲
۳۹ — تمہارے ہوتے بھی یہ دل بجھا سا رہتا ہے — خانم ممتاز مرزا ، ۴۲۰
۴۰ — جبیں گر نہیں آستاں بھی نہیں — خانم ممتاز مرزا ، ۴۲۱

۴۱ — جب میرے مجبور لبوں پر افسانے فریاد کریں گے — کرم حیدری ، ۴۲۶
۴۲ — ہر دور مروت کے سب قصے بے بنیاد افسانے تھے — کرم حیدری ، ۴۲۷
۴۳ — بلبل کو الم ، گل کو مسرت ہی بہت ہے — احسن علی خاں ، ۴۲۸
۴۴ — یہ تباہی ہے کس قدر خاموش — وارث کرمانی ، ۴۲۹
۴۵ — برسوں عشق و جنوں کے ہاتھوں جیب و دامن چاک ہوئے — یوسف جمال انصاری ، ۴۳۱
۴۶ — زخم کھلتے ہوئے درد چمکا ہوا — یوسف جمال انصاری ، ۴۳۲
۴۷ — ہو جو ہر وقت جیلہ جو کوئی — رفعت سلطان ، ۴۳۷
۴۸ — غم بھر جس کی جفاؤں نے کیا خوار ہمیں — رفعت سلطان ، ۴۳۸
۴۹ — سوز و من — صدیق کلیم ، ۴۳۹
۵۰ — بے خد و خالی ہجوم — ابو سعید قریشی ، ۴۴۳
۵۱ — خوابوں میں وہ یوں آئے ہیں جیسے ہمیں اپنے ہیں — محبوب اللہ مجیب ، ۴۴۶
۵۲ — آج کچھ یوں شبِ تنہائی کا افسانہ چلے — انور منظر ، ۴۴۷
۵۳ — ایک آواز — حزیں کاشمیری ، ۴۴۸
۵۴ — دل کا معاملہ جو سپرد نظر ہوا — مضطر اکبر آبادی ، ۴۵۳
۵۵ — گل بداماں نہ کوئی شعلہ بجاں ہے اب کے — خورشید احمد جامی ، ۴۵۴
۵۶ — اک آفتاب نو کی طرح جلوہ گر رہے — اختر ہوشیار پوری ، ۴۵۵
۵۷ — دم بخود ہوں عالمِ خونِ گلستاں دیکھ کر — اختر ہوشیار پوری ، ۴۵۶
۵۸ — آپ ہی ناخدا رہا ہوں میں — غلام رسول طارق ، ۴۵۷
۵۹ — وہ حسن جہاں سوز جو گفتار میں آئے — رضا زیدی ، ۴۵۸
۶۰ — محبت بے نیازِ عہد و پیماں ہے جہاں میں ہوں — آفاق صدیقی ، ۴۵۹
۶۱ — ہاں یاد ہے شبوں کا وہ منظر بجھا ہوا — جاوید شاہین ، ۴۶۰
۶۲ — شدتِ غم سے یہاں ضبط کا یارا بھی نہیں — نثار جلالی ، ۴۶۱
۶۳ — ہوگا کیا چاند نگر تم سوچتے ہیں — بشیر منذر ، ۴۶۲
۶۴ — دل کے صحرا میں وہ گلرو بھی نہیں — حفیظ تائب ، ۴۶۳
۶۵ — خود کو ایسی کڑی سزا دوں گا — روحی کنجاہی ، ۴۶۴
۶۶ — یہ کس کی یاد خراماں ہوئی صبا کی طرح — کیف احمد صدیقی ، ۴۶۵
۶۷ — محفل سجی ہے اُن کی مے و جام کے لیے — رشید کامل ، ۴۶۶

تفصیلی مطالعہ

۶۸ — دعائیں مانگیے کیا ترکِ آرزو کے لیے — تلوک چند محروم ، ۴۶۸
۶۹ — نہ سوز و ساز کے پیری میں چھیڑ افسانے — تلوک چند محروم ، ۴۶۸
۷۰ — یہی جرمِ محبت کی سزا ہے — تلوک چند محروم ، ۴۶۹
۷۱ — زباں پہ لذتِ درد محبت کا بیاں کیوں — تلوک چند محروم ، ۴۶۹
۷۲ — کیا کرتے شکوہ دردِ نہاں کا کسی سے — تلوک چند محروم ، ۴۷۰
۷۳ — میں سنا رہا ہوں ان کو غمِ ہجر کا فسانہ — تلوک چند محروم ، ۴۷۰
۷۴ — ساحلِ امن و اماں کو ہم بہ ہم عنیانِ ماست — تلوک چند محروم ، ۴۷۱
۷۵ — ہمیں خواہم وفادار تو باشم — تلوک چند محروم ، ۴۷۱
۷۶ — اے دل! حریصِ لذتِ ذوقِ نظر مشو — تلوک چند محروم ، ۴۷۲
۷۷ — یادِ رخِ نازک سببِ دوام است — تلوک چند محروم ، ۴۷۲

---

۷۸ — مے نوشی — اختر انصاری دہلوی ، ۳۴۱
۷۹ — ہم اکیلے — اختر انصاری دہلوی ، ۳۴۲
۸۰ — معبدِ ویراں — اختر انصاری دہلوی ، ۳۴۳
۸۱ — رباعیات — اختر انصاری دہلوی ، ۳۴۴

۸۲	نشاطِ عشق کی جنت کو آتش خانہ کہتے ہیں	عبدالحمید عدم ، ۳۶۱
۸۳	موسمِ گل ہے پرستاں نظر آتا ہے مجھے	عبدالحمید عدم ، ۳۶۲
۸۴	ایک دوشیزہ ہے ہمسائے میں بیزیہ پیمانے کا نام	عبدالحمید عدم ، ۳۶۳
۸۵	زخمِ سفر	مصطفےٰ زیدی ، ۳۶۷
۸۶	فسادِ ذات	مصطفےٰ زیدی ، ۳۷۳
۸۷	دستورِ زوال	مصطفےٰ زیدی ، ۳۷۴
۸۸	عرش کے تارے توڑ کے لائیں کاوش لوگ ہزار کریں	ابنِ انشا ، ۳۷۶
۸۹	وہ نہ جو قید وصال میں آیا جس نے چاہا سمجھا	ابنِ انشا ، ۳۷۷
۹۰	دوستو، فرصتِ دلداریٔ دنیا تھی کہاں	ابنِ انشا ، ۳۷۸
۹۱	ہم اس دل کے محرم ٹھہرے، والیٔ معبد کا زندان تھا	ابنِ انشا ، ۳۷۹
۹۲	رہنے کو تو ہم تجھ سے بھی آزردہ رہے ہیں	ادا جعفری ، ۳۸۲
۹۳	دل دکھاتے رہے، جی جلاتے رہے	ادا جعفری ، ۳۸۳
۹۴	داستانِ لب و رخسار سے آگے نہ بڑھو	ادا جعفری ، ۳۸۴
۹۵	کیا پوچھتے ہو لالہ عذاروں کی داستاں	ادا جعفری ، ۳۸۵
۹۶	راہزن ہے نہ کوئی سنگِ گراں	ادا جعفری ، ۳۸۶
۹۷	سانجھ بھئی پردیس	ادا جعفری ، ۳۸۷
۹۸	وہ تیغ ناز کہ ہے برق شعلہ رُو کی طرح	شاعر لکھنوی ، ۴۱۷
۹۹	جہل کو علم کا میعار سمجھ لیتے ہیں	شاعر لکھنوی ، ۴۱۸
۱۰۰	اک تبسم سے ہم نے روک لیے	شاعر لکھنوی ، ۴۱۹
۱۰۱	جس طرف جاؤں اُدھر عالمِ تنہائی ہے	شاذ تمکنت ، ۴۲۲
۱۰۲	سحر و شام مری دور کی آہٹ جیسے	شاذ تمکنت ، ۴۲۳
۱۰۳	غضب ہے یاد تری یوں خراب حال نہ کر	شاذ تمکنت ، ۴۲۴
۱۰۴	کسی کا خون ہو، سینہ لہو لہو میرا	شاذ تمکنت ، ۴۲۵
۱۰۵	قطعات	نور بجنوری ، ۳۹۶
۱۰۶	تمام رات ہوا چیختی رہی بن میں	نور بجنوری ، ۳۹۷
۱۰۷	گئے دنوں کے فسانے سنا رہی ہے مجھے	نور بجنوری ، ۳۹۸
۱۰۸	گردشوں میں بھی ہم راستہ پا گئے	اقبال صفی پوری ، ۴۰۴
۱۰۹	وہ نگاہوں کو جب بدلتے ہیں	اقبال صفی پوری ، ۴۰۵
۱۱۰	شعورِ منزل رسی تا حدِ تک جنوں کے تیور بدل گئے ہیں	اقبال صفی پوری ، ۴۰۶
۱۱۱	ہر موڑ نئی اک الجھن ہے قدموں کا سنبھلنا مشکل ہے	اقبال صفی پوری ، ۴۰۷
۱۱۲	دامن دل ہے تار تار اپنا	اقبال صفی پوری ، ۴۰۸
۱۱۳	بند لب کھولنا ہنسی کے لیے	اقبال صفی پوری ، ۴۰۹
۱۱۴	کیا جیے آپ، جو مہور تمنا نہ ہوئے	مظہر امام ، ۴۱۳
۱۱۵	ہے بھرے درختوں کے باوجود بن تنہا	مظہر امام ، ۴۱۴
۱۱۶	شہر زاد	مظہر امام ، ۴۱۵
۱۱۷	روشنی کے مقدر میں نیندیں کہاں چاند ہیں طاق پر وہ بجائیں کہاں	بشیر بدر ، ۴۳۳
۱۱۸	نظر سے کہکشاں — خاموش لب — تھرکتی حرح	بشیر بدر ، ۴۳۴
۱۱۹	پھول برسے، کہیں شبنم کہیں گوہر برسے	بشیر بدر ، ۴۳۵
۱۲۰	جب سحر چپ ہوا ہنسا کوئی کم کو	بشیر بدر ، ۴۳۶

افسانہ

۱ — منٹو کا ایک غیر مطبوعہ افسانہ (مُرمّہ)
۲ — صرف ایک سگریٹ
۳ — بیوی
۴ — پلنگ
۵ — بڑی حویلی
۶ — امیر خسرو
۷ — بچّے، امیر تو بدلا ہوا زمانہ تھا
۸ — کوڑیوں کے مول (پانچویں قسط)
۹ — دالان
۱۰ — قہوہ خانے میں
۱۱ — اے زرتو ــــ
۱۲ — بیوہ ہونے سے بچ گئی
۱۳ — بیرشتہ و پیوند
۱۴ — زنجیریں
۱۵ — انتظار کے قیدی
۱۶ — بے جان گھڑیاں
۱۷ — سُوکھی دھرتی
۱۸ — جوگندر پال سے ایک ادبی جھڑپ
۱۹ — معصومیت
۲۰ — دل کا دروازہ کھلا ہے
۲۱ — گھر میں رہنا
۲۲ — یاترا (رپورتاژ)

سعادت حسن منٹو ، ۴۷۳
راجندر سنگھ بیدی ، ۴۷۷
ل احمد ، ۴۹۴
ادپندر ناتھ اشک ، ۵۲۸
حکیم احمد شجاع ، ۵۳۸
علی عباس حسینی ، ۵۹۰
قرۃ العین حیدر ، ۵۹۹
بنگلا: بمل مترا ، اردو: احمد سعدی ، ۶۱۹
میرزا ادیب ، ۶۷۰
کنہیالال کپور ، ۶۸۶
ڈاکٹر احسن فاروقی ، ۶۹۱
کرتار سنگھ دگل ، ۶۹۸
بانو قدسیہ ، ۷۰۱
قاضی عبدالستار ، ۷۲۰
رام لعل ، ۷۲۷
امر سنگھ ، ۷۳۳
ستیش بترا ، ۷۳۸
جوگندر پال ، ۷۴۶
نوید انجم ، ۷۵۱
یونس جاوید ، ۷۶۹
احمد جمال پاشا ، ۸۳۰
محمد طفیل ، ۸۰۱

تیسرا حصّہ
جنگ

	عنوان	
	اعلانِ جہاد	
۱	ارشاد باری تعالیٰ	
۲	قوم سے خطاب	فیلڈ مارشل محمد ایوب خاں، ۸۴۳
۳	امن کی جنگ	ذوالفقار علی بھٹو، ۸۴۵
	ہمارا ماضی	
۴	امام المرسلینؐ بحیثیت قائدِ دفاع	عاصم صہبائی، ۸۵۲
۵	حضرت علیؓ اور فوج	عاصم صہبائی، ۸۵۵
۶	حضرت عمر بن عبدالعزیزؒ کا احکام (ایک فوجی افسر کے نام)	ملا واحدی، ۸۵۹
۷	مسلمانوں کا عسکری نظام (عہدِ نبوی سے خلافت راشدہ تک)	صوبیدار احمد خاں، ۸۶۲
۸	جہاد پر ایک نظر	ملا واحدی، ۸۶۷
۹	علاؤالدین خلجی (برصغیر میں فوجی نظام کا بانی)	عاصم صہبائی، ۸۷۲
۱۰	اقبال کا تصورِ انسانی سپاہی	عاصم صہبائی، ۸۷۶
	دفاعی کارنامے	
۱۱	کشمیر کی کہانی	از مبصّر، ۱۱۵۶
۱۲	دشمن ایک انچ آگے نہ بڑھ سکا	جنرل محمد موسیٰ، ۸۸۱
۱۳	اگر ہو جنگ تو —	عبدالستار لودھی، ۸۸۵
۱۴	جب دشمن نے للکارا	میجر عبدالرحمٰن صدیقی، ۸۸۸
۱۵	معرکۂ راجستھان	میجر عبدالرحمٰن صدیقی، ۸۹۳
۱۶	معرکۂ جوڑیاں	محمد شفیع، ۹۰۱
۱۷	معرکہ چھمب	میجر عبدالرحمٰن صدیقی، ۹۰۴
۱۸	خطۂ لاہور	جیب اللہ داؤج، ۹۰۹
۱۹	سوہاں باز	الطاف گوہر، ۹۱۷
۲۰	معرکۂ لاہور	میجر عبدالرحمٰن صدیقی، ۹۲۲
۲۱	خطۂ لاہور نیرے جاں نثاروں کو سلام	سیّدہ قمر، ۹۲۹
۲۲	معرکۂ سیالکوٹ (چونڈہ)	حوالدار نصرت الٰہی، ۹۳۷
۲۳	بنگال کے شیر جوان مغربی پاکستان کی سرحد پر	میجر عبدالرحمٰن صدیقی، ۱۲۱۳
۲۴	مشرقی پاکستان میں جنگ کے ہیرو	میجر عبدالرحمٰن صدیقی، ۱۱۵۱
	افواجِ پاکستان	
۲۵	مجاہد فوج	..... ۱۱۴۹
۲۶	بری فوج	..... ۸۸۱
۲۷	فضائی فوج	..... ۱۱۴۰
۲۸	بحری فوج	..... ۱۱۴۷

رزمیہ شاعری

۱ — اعلانِ بیداری
۲ — لاہور دورانِ جنگ
۳ — صدائے رفتگان
۴ — محاذِ وطن
۵ — کشمیر
۶ — غزل
۷ — آج کا کھیل
۸ — یہ وادیٔ لالہ و گل
۹ — جھلسی سی اک بستی میں
۱۰ — سترہ دن
۱۱ — داستاں ختم ہوئی
۱۲ — ہم اہلِ قلم ہیں
۱۳ — اے نگارِ صف شکن
۱۴ — کوئی ہم زباں ہو تو بولے
۱۵ — نو
۱۶ — غازی کا ترانہ
۱۷ — مجاہدوں کا عہد اللہ کے حضور
۱۸ — لاہور کے نام
۱۹ — مقبوضہ کشمیر
۲۰ — سرفروشانِ وطن سے
۲۱ — چراغاں
۲۲ — وطن کے پاسباں
۲۳ — اے پاک وطن ہم تیرے ہیں

احسان دانش، ۱۱۷۸
احسان دانش، ۱۱۸۰
مجید امجد، ۱۱۸۱
مجید امجد، ۱۱۸۲
مختار صدیقی، ۱۱۸۳
قتیل شفائی، ۱۱۸۵
نصیر کاشمیری، ۱۱۸۶
نصیر کاشمیری، ۱۱۸۷
ابن انشاء، ۱۱۸۸
ادا جعفری، ۱۱۸۹
ادا جعفری، ۱۱۹۱
شاعر لکھنوی، ۱۱۹۲
فارغ بخاری، ۱۱۹۵
جمیل ملک، ۱۱۹۸
جمیل ملک، ۱۱۹۹
شکیب جلالی، ۱۲۰۰
مضطر اکبر آبادی، ۱۲۰۲
آفاق صدیقی، ۱۲۰۳
آفاق صدیقی، ۱۲۰۴
رفعت سلطان، ۱۲۰۵
رفعت سلطان، ۱۲۰۶
ضمیر اظہر، ۱۲۰۷
ضمیر اظہر، ۱۲۰۸

افسانے اور تاثرات

۱ — نیا ادبی محاذ
۲ — ادب اور ہنگامے
۳ — پاکستان
۴ — بھارت اور پاکستان کی جنگ
۵ — کوئی ستارا نہیں ابھرتا،
۶ — حیاتِ نو
۷ — ٹھنڈا میٹھا پانی
۸ — موم بتی کے سامنے
۹ — خط
۱۰ — انسان
۱۱ — تتلیوں کے سبب
۱۲ — تلخیٔ ایام
۱۳ — رنگوں کا ڈبہ
۱۴ — کروٹ

۱۵ — خود شناسی، سب سے بڑی فتح
۱۶ — ذہنی انقلاب
۱۷ — میں نے جو ڈراؤنی دیکھیں
۱۸ — میں وطن سے دور رہتا

الطاف گوہر، ۹۴۵
ڈاکٹر حسن فاروقی، ۱۱۳۴
ممتاز مفتی، ۹۴۷
شاہد احمد دہلوی، ۹۶۲
منظور الٰہی، ۹۸۹
سید ہاشم رضا، ۱۱۱۸
خدیجہ مستور، ۱۰۰۰
جناب امتیاز علی، ۱۰۰۵
مسعود مفتی، ۱۰۳۶
صادق حسین، ۱۰۵۶
آغا بابر، ۱۰۹۹
اختر جمال، ۱۰۸۳
احمد شریف، ۱۰۸۳
عطرا بخاری، ۱۰۹۱

سید وقار عظیم، ۱۱۳۲
ڈاکٹر عبدالسلام اختر رشید، ۹۴۱
ضیاء الدین برنی، ۱۱۲۶
غلام علی چودھری، ۱۱۲۲

پیمانِ محبّت

خوشبو

دلہن

سُندر

(۱) پیمان محبت (۲) خوشبو (۳) دلہن (۴) سندر
یہ چاروں شاہکار عبدالرحمٰن چغتائی کے موقلم کا نتیجہ ہیں۔

شبیه ایرانی عورت

شبیه استاد رضا عباسی

مضمون صفحه ۲۸۳

بر ملاحظه فرمائید

فأس

طلوع

میرے گرد انبار ہے اُن رسائل کا، جو صدیوں پہلے نکلے تھے۔ مگر ہیں وہ آج تک زندہ، زیادہ نہیں یہ تو قصہ دو صدیوں کا تو ہے ہی۔

جب بھی کوئی سرپھرا، کسی ادبی کام کا ڈول ڈالتا ہے تو اُسے ماضی کے ادبی کارناموں اور اس کے خالقوں کی طرف دیکھنا پڑتا ہے۔ نہ صرف دیکھنا ہی پڑتا ہے بلکہ انھیں اور ان کے کارناموں کو تولنا بھی پڑتا ہے۔

اس وقت میرے سامنے تقریباً ڈیڑھ سو برس کے رسائل بکھرے پڑے ہیں۔ آپ بھی ذرا ہمت کریں اور ان میں سے چند ایک کو اٹھا کے تو دیکھیں ـــــ پہلے انیسویں صدی کے رسائل پر نظر ڈالتے ہیں۔

محب ہند، انجمن پنجاب، دہلی سوسائٹی، تہذیب الاخلاق، فتنہ، پنجاب ریویو، دلگداز، محمڈن اینگلو اورینٹل کالج میگزین، دبدبۂ آصفی، معارف (علی گڑھ)، تہذیب النسواں، (اور اب بیسویں صدی کے) مخزن، عصرِ جدید، زمانہ، دکن ریویو، اُردوئے معلّیٰ، اندوہ فصیح الملک، تمدن، الناظر، ادیب، الہلال، العصر، معارف، اُردو، جامعہ، اورینٹل کالج میگزین، مجلہ عثمانیہ، شاہکار، عالمگیر، شیرازہ۔

ان کے خالقوں سے تو آپ کا تعارف ہو گا ہی:۔

ماسٹر رامچند، محمد حسین آزاد، پیارے لال آشوب، سرسید احمد خاں، ریاض خیرآبادی۔ رجب علی عبدالحلیم شرر، شبلی نعمانی، رتن ناتھ سرشار، وحیدالدین سلیم، سید ممتاز علی ـــــ سر عبدالقادر، خواجہ غلام الثقلین، دیا نرائن نگم، مولانا ظفر علی خاں، حسرت موہانی۔ حبیب الرحمٰن شروانی، احسن مارہروی، راشد الخیری، ظفر الملک علوی، نوبت رائے نظر، ابوالکلام آزاد، پیارے لال شاکر سید سلیمان ندوی، مولوی عبدالحق، اسلم جیراجپوری، ڈاکٹر محمد شفیع، محی الدین زور، تاجور نجیب آبادی، حافظ محمد عالم، چراغ حسن حسرت۔

اللہ اللہ کیا کیا ادیب تھے اور کیا کیا مدیر، ادیب ایسے کہ ان کے ایک ایک لفظ پر مرحبا کہنے کو جی چاہے اور مدیر ایسے کہ اگر ان کے کارناموں کو ذہن میں رکھ لیں تو صلِ علےٰ کہنے پر مجبور ہوں۔

ان میں سے بہتوں کو میں نے نہیں دیکھا۔ ان کے عہد میں پیدا نہیں ہوا۔ مگر ان کے حسب نسب، ان کے افعال و کردار اور ان کے علم و فضل سے واقف ہوں۔ اس لیے کہ تحریریں شجروں کے ساتھ، آنکھیں بھی دیتی ہیں اور دماغ بھی ـــــ اور ہاں صدیوں کی زندگی بھی!

وقت بڑا بے مروّت واقع ہوا ہے۔ وہ کسی بھی طرح کی غلط بخشیوں کو سینے سے نہیں لگا سکتا۔ یہ لوگ اور یہ رسالے اگر صدیوں کی مار کھا کے بھی زندہ ہیں تو ان میں "امرپن" کا کوئی نہ کوئی قرینہ ہے۔ جبھی تو یہ ادب کے میدانوں میں پہاڑ بن کے کھڑے ہیں۔

اور میں! ـــــ پہاڑوں کی اوٹ میں کھڑا ہوں۔

محمد طفیل

اِس شمارے میں

یہ شمارہ جو آپ کے ہاتھوں میں ہے۔ نقوش کی اٹھارویں سالگرہ کے موقع پر پیش کیا جا رہا ہے۔
اس عرصے میں نقوش نے کیا کیا اور کیا نہیں کیا۔ اس کی تفصیل میں جانے کو دل نہیں چاہتا۔ آخر کیوں ایک بار پھر دل کو خون کیا جائے۔

یہ حصہ جسے آپ ملاحظہ فرما رہے ہیں۔ مقالات سے متعلق ہے۔ میں رسائل کی قدر و قیمت کا اندازہ زیادہ تر ان کے مقالات ہی سے کرتا ہوں۔ میرا یہ معیار اپنے لیے بھی ہے اور دوسروں کے لیے بھی۔
میری کوشش رہتی ہے کہ میں ایسے مضامین سے نقوش کو آراستہ کروں کہ اُن کی قیمت آج بھی پڑے اور کل بھی۔ الحمد للہ کہ میں اپنے مقصد میں بڑی حد تک کامیاب ہوں اور یہ سرخروئی مجھے کچھ تو میری جدوجہد سے حاصل ہوتی ہے اور کچھ مقالہ نگاروں کے تعاون اور خلوص سے۔

اس شمارے کو دیکھیے۔ اس میں دو چار نہیں بلکہ اکٹھے ۲۳ مقالے ہیں۔ وہ بھی پاک و ہند کے نامور لکھنے والوں کے۔ ان میں سے (دو تین کو چھوڑ کر) کوئی مقالہ بھی ایسا نہیں کہ قلم پکڑ کے لکھ دیا گیا ہو۔ بلکہ بیشتر مقالے ایسے ہیں کہ وہ برسوں کی ریاضت کے غماز ہیں۔ کتنا حوصلہ ہے ان لکھنے والوں کا کہ وہ ایک ایک انکشاف کو، ایک ایک نکتے کو اور ایک ایک حوالے کو برسوں ہی ذہن میں تازہ رکھتے ہیں۔ تب کہیں جا کر ایک مضمون لکھتے ہیں۔ ایسے لوگ ضرور بخشے جائیں گے۔ جنھوں نے ادب کو عبادت کا درجہ دے دیا ہو۔

ویسے ہمارے ہاں ایسے مقالہ نویسوں کی بھی کمی نہیں۔ جن کی "تخلیقات" پر اگر خودکشی کرنا جرم نہ ہوتا تو میری طرح کے کئی لوگ خودکشی بھی کر چکے ہوتے۔ چونکہ زندگی کے دوسرے معاملات کی طرح، ادب میں بھی صبر کرنا پڑتا ہے۔ اس لیے ہمیں ایسے مقالہ نویسوں کو خدا کے سپرد کر کے، اُن چند باشعور حضرات ہی کو ذہن میں رکھنا چاہیے کہ جنھوں نے ادب کی آبروکی خاطر اپنی زندگیاں وقف کر رکھی ہیں۔ وہ لوگ کون ہیں۔ اُن کی نشاندہی میرے سپرد نہ کیجیے۔ گڑبڑ ہوگی۔

موجودہ شمارے کے بڑے لکھنے والوں کا ذکر میں کیا کروں اور کیوں کروں۔ جبکہ آپ بھی انھیں میری ہی طرح جانتے اور پہچانتے ہیں اور ساتھ ہی ان کے کام سے بھی محبت رکھتے ہیں۔ البتہ میرا دل چاہتا ہے کہ اب کے میں ایک نئے لکھنے والے کا ذکر کروں۔ میری مراد نجم الاسلام سے ہے۔ انھوں نے بڑی محنت سے مضمون لکھے ہیں۔ جب میرے پاس ان کا پہلا مضمون آیا تو میں نے ایک اور کا مطالبہ کیا۔ اب وہ دونوں ہی اس شمارے میں آپ کے سامنے آ رہے ہیں۔

(محمد نقوش)

تنقید کیا ہے

کلیم الدین احمد

یوں کہنے کو تو تنقید کا سرمایہ بہت کچھ ہے لیکن یہ سرمایہ کچھ یوں ہی سا ہے اندر سے کھوکھلا۔ آپ نے سنٹس بری کی بھاری بھرکم کتاب "تنقید کی تاریخ" دیکھی ہوگی اور نقادوں کی لمبی چوڑی فہرست دیکھ کر مرعوب بھی ہوئے ہوں گے۔ ایسے بزرگ نامی، مشہور نقاد جو گذشتہ صدیوں میں تنقید کے متعلق غور و فکر کرتے رہے ہیں۔ اس لمبی چوڑی فہرست کا ایک ملا جلا چوڑا ضمیمہ بھی ممکن ہے لیکن کہنا پڑتا ہے کہ کام کی باتیں، وزن، قدر و قیمت رکھنے والی باتیں بہت کم ملتی ہیں۔

رچرڈز کا کہنا ہے "کچھ قیاس آرائی، بہت ساری تشبیہیں، کئی الگ الگ فقرے، کچھ روشن اندازے، بہت سخن آرائی اور شاعری، بے انتہا فراتفری، کافی تخمکات، تعصب خبط اور من کی موج انہیں چیزوں پر موجودہ تنقید کی بنیاد ہے۔"

کچھ مبالغہ صحیح لیکن باتیں صحیح ہیں اور مجھے کہنے دیجیے کہ رچرڈز کی کوششوں کے باوجود بھی تنقیدی خلا باقی ہے۔ رچرڈز نے یہ مرکزی سوال پیش کیا ہے۔ "فن کی قدر و قیمت کیا ہے وہ کون سی چیز ہے جو انھیں بہترین دماغوں کے حساس ترین گھنٹوں کی ریاضت کا مستحق بناتی ہے اور انسانی مساعی کے نظام میں ان کی کیا جگہ ہے؟"

یہ سوال اہم ہے بہت اہم ہے لیکن متعلق سوالوں کی فہرست میں اس کا پہلا نمبر نہیں۔ نقاد کو ابتدا سے شروع کرنا ہے۔ قوت تنقید کیا ہے؟ اس کی کیا اہمیت ہے؟ اس کا مقصد اس کا میدانِ عمل کیا ہے؟ انسانی تہذیب اور کلچر کی ترقی میں اس نے کیا حصہ لیا ہے؟ شخصی اور سماجی دماغ اور زندگی کو سدھارنے میں تنقید کی کیا قیمت ہے؟ ان مسئلوں کو پہلے حل کرنا ہے۔

یہ مسئلے کچھ نئے نہیں بظاہر یہ معمولی اور پیش پا افتادہ ہیں۔ لیکن ان کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں اور ابھی تک یہ سوالیہ نشان بنے ہوئے ہیں۔ تنقیدی ادب ان پر کافی روشنی نہیں ڈالتا۔ کچھ معنی خیز اشارے اور پیغمبرانہ بیانات البتہ ملتے ہیں۔ مشتے نمونہ از خروارے چند مفید باتیں یہاں نقل کی جاتی ہیں۔ یہ دیکھنا ہے کہ یہ کس حد تک مفید ہیں۔ شاید آپ کو اس بات کا احساس ہوگا کہ یہ اقوال زیادہ مفید نہیں۔

۱۔ "میرے خیال میں مختلف تجربوں کی تمیز اور ان کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانے کا نام تنقید ہے۔"

۲۔ "تنقید پہلے اور ہمیشہ قوت حاسہ سے وابستہ ہے، الفاظ کی صحیح تمیز اور ان سے تیزی اور ٹھیک ٹھیک متاثر ہونے کو تنقید کہتے ہیں۔"

۳۔ "تنقید کا ہمیشہ کچھ مقصد ہوتا ہے اور مختصراً یوں سمجھیے کہ مقصد فنی کارناموں کی تشریح اور مذاق کی درستگی ہے۔"

۴۔ "صحیح معنوں میں تنقید پوری فنی تحریک کا جزو ہے۔ یہ آرٹ کی اپنے اوپر مملوکیت کا عمل ہے۔ جیسے آرٹ زندگی کا شعور ہے اور تنقید آرٹ کا شعور ہے۔"

۵۔ "تنقید اور کچھ نہیں، یہ ادبی مذاق کا منطقی عمل ہے، ادب کی جانچ پرکھ کے بعد یہ دیکھنا کہ وہ کون سی چیز ہے جو ادب کو خوشگوار اور

اسی وجہ سے اچھا جاتی ہے۔"

یہ اشارے مفید ضرور ہیں لیکن بالکل ناکافی ہیں۔ ان کی بنیاد پر تنقید کی عمارت کھڑی نہیں ہو سکتی ہے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ تنقیدی ادب تو بہت کافی ہے، لیکن اس میں مقدم چیزوں سے متعلق کام کی باتیں کم ملتی ہیں۔ نقادوں نے ضروری باتوں کی طرف کم توجہ کی ہے۔ اپنے "مواد" کی طرف پوری توجہ صرف کی ہے لیکن اس "آلہ" کا ذکر کبھی نہیں کرتے جس سے وہ کام لیتے ہیں۔ آرٹ، ادب، شاعری، ڈرامہ، ان چیزوں کی تعریف، تحدید، ان کی تشریح اور قدر و قیمت کے بارے میں تو نقاد بہت رطب اللسان ہیں لیکن اس بڑی دین کا وہ مطلق ذکر نہیں کرتے جس کے بغیر وہ نقاد بن نہیں سکتے۔ اور اس بڑی دین سے تغافل کی بنیاد ارسطو نے ڈالی۔ وہ کہتا ہے! "میں نفس شاعری سے بحث کروں گا، اس کی مختلف قسموں اور ان کی خصوصیات کو بیان کروں گا ... آداب فطرت کی تنقید میں ہمیں مقدم اصول سے ابتدا کرنی ہے۔"

ظاہر ہے کہ ارسطو کا موضوع شاعری ہے وہ قوت نہیں جو اسے نفس شاعری اور اس کی قسموں کو سمجھنے کے قابل بناتی ہے۔ آداب فطرت کی تنقید میں اسے نفس تنقید پر لکھنا چاہیئے تھا لیکن اس طرف ارسطو کا دھیان نہیں گیا۔ اور اس کے متبعین نے بھی کبھی اس طرف دھیان نہیں دیا۔ ارسطو کا اثر کچھ ایسا زبردست تھا کہ صدیوں تک آنے والے نقاد صرف ارسطو کے خیالات کو سمجھنے میں لگے رہے۔ ان خیالات کی تشریح، ان کی وضاحت، ان کی گہرائی بس یہی ان کا مطمح نظر بن گیا۔ نتیجہ وہی ہوا جو ہونا تھا یعنی ایک زمانہ دراز تک کسی نئے راستہ کا خیال بھی دل سے محو ہو گیا۔ ارسطو کے نظریوں کا اثر یہ ہوا کہ نئے تازہ خیالات ایک مدت کیلئے محو ہو گئے۔ اس سے زیادہ گمراہ کن اثر یہ ہوا کہ سارے نقاد وہ ارسطو کے متبع ہوں یا نہ ہوں شاعری کی ماہیت دریافت کرنے میں منہمک ہو گئے لیکن کبھی بھولے سے بھی انہوں نے تنقید کی ماہیت دریافت کرنے کی ہلکی سی کوشش بھی نہ کی۔

کہا جاتا ہے کہ تنقید اپنی ذات سے نہیں کسی دوسری چیز سے وابستہ ہے اس دوسری چیز پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا ہے تنقید کسی دوسری چیز سے وابستہ ضرور ہے۔ لیکن ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیئے کہ تنقید بذات خود بھی کوئی چیز ہے۔ یہ ہے تو محض معمولی سی بات لیکن اس سے سراسر غفلت برتی گئی ہے۔ کچھ منتشر اشارے کہیں کہیں مل جاتے ہیں لیکن ان کے علاوہ سکوت ہے۔ اسی غفلت کی وجہ ہے تنقید جھگڑا نے والے اور جھگڑالو خطیبوں کا میدان بن گئی ہے۔ وہ یہ بھی نہیں جانتے کہ جھگڑا کس بات کا ہے۔ ذاتی تعصبات اور توہمات کی وجہ سے ہم اصل کام کو بھول جاتے ہیں۔ اسی غفلت کا نتیجہ ہے نقاد رستہ پر چل پڑے اور منزل مقصود برابر دور ہوتی گئی۔

"تنقید کسی دوسری چیز سے وابستہ ہے۔" یہ حقیقت کا ادھورا شعور ہے اسی ادھورے شعور کا نتیجہ ہے کہ نقاد کو طفیلی سمجھا گیا اور تنقید کو محض ایک طفیلی عمل کہا جاتا ہے کہ آرٹ گویا اونچا اور درخت ہے اور تنقید طفیلی پودا ہے۔ جو اپنی غذا اس درخت سے پاتا ہے اسی طرز خیال کا نتیجہ ہے کہ کسی نے کہا:

"جانتے ہو نقاد ہیں کون؟ بس وہی جو ادب اور فن کے میدان میں ناکامیاب رہے ہیں۔" اس قسم کی خام خیالی عام ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ تنقید کو کتنا ہیچ سمجھا جاتا ہے۔ ایک دوسرے صاحب فرماتے ہیں:

"تنقید ایسا آرٹ ہے جسے زندگی سے کوئی لگاؤ نہیں اسے دوسرے فنون سے البتہ لگاؤ ہے یہ طفیلی ہے لیکن خوشگوار۔"

اور لیٹ کا کہنا ہے کہ دوسرے درجے کا دماغ تنقید کے کام میں کامیاب ہو سکتا ہے وہ یہ بھی کہتا ہے:

"ایک وقت میں اس حد تک انتہا پسند تھا کہ میں سمجھتا تھا کہ صرف وہی نقاد پڑھنے کے قابل تھے جو خود اس فن میں عملی دسترس

اور اچھی دسترس رکھتے ہیں جس کے بارے میں وہ لکھتے ہیں :"

خیر اب یہ انتہا پسندی ایلیٹ نے چھوڑ دی ہے ۔

عموماً یہ سمجھا جاتا ہے کہ آرٹسٹ ایک بزرگ شخصیت ہے جس کو فوق فطرت قوت حاصل ہے اس کے سر کے گرد گویا ایک روشن ہالہ ہے جو اس کی الوہیت کی نشانی ہے اس کی روح ستارہ کی طرح روشن ہے اور وہ الگ زمین سے دور، بہت دور اور بلند مقام پر رہتی ہے ۔ اس قسم کا خیال قدیم زمانہ کی یادگار ہے ۔ جب آرٹسٹ کو جادوگر خیال کیا جاتا تھا اور جب آرٹ اور جادو میں چولی دامن کا ساتھ تھا۔ آرٹسٹ کو اپنی بزرگی کا احساس ہے شیلی نے کہا ہے :

"شعراء سمجھ میں نہ آنے والے وجدان کے حامل ہیں وہ ایک آئینہ ہیں جن میں مستقبل اپنا عظیم الشان عکس حال پر ڈالتا ہے ۔ وہ الفاظ ہیں جو اسی حقیقت کا انکشاف کرتے ہیں جو ان کی سمجھ سے باہر ہے وہ فوجی موسیقی کی طرح جنگ کے لئے ابھارتے ہیں لیکن اس جوش و ولولہ کو محسوس نہیں کرتے جو ان کی دین ہے ۔ وہ لوگوں کو متاثر کرتے ہیں لیکن خود متاثر نہیں ہوتے ، وہ عالم کے فرماں روا ہیں جنہیں دنیا تسلیم نہیں کرتی ۔"

آرٹسٹ کی تعریف میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ ایک حد تک درست ہے لیکن بیچارے نقاد سے بے انصافی برتی گئی ہے اس کے سر کے گرد چمکتا ہوا کوئی ہالہ نہیں ۔ کہا جاتا ہے کہ وہ آرٹسٹ سے بہت پیچھے اپنا پتا پتا چلتا ہے اس امید میں کہ اسے آرٹسٹ کی قربت نصیب ہو اور وہ آرٹسٹ کی رنگین و زریں باتوں کو سنے ، سمجھے اور ان کی قدر و قیمت کا جائزہ لے اور دوسروں کو اس قدر و قیمت سے آگاہ کرے یعنی نقاد کچھ یوں ہی سا ہے کچھ بیکار قسم کا اکرو جیکتا ہے تو مانگی ہوئی روشنی میں اگر نقاد کو اس قدر کم رتبہ سمجھا جاتا ہے تو اس میں کچھ اس کا اپنا قصور بھی ہے ، اس نے ہمیشہ آرٹسٹ کو جانچنے پرکھنے کی کوشش کی لیکن اپنی ہستی کو کبھی نہیں پہچانا ۔ پھر کیا گلہ کہ دوسروں نے اسے نہ پہچانا اس کی کوئی اہمیت نہ سمجھی اور اسی کی وجہ سے

آرٹسٹ نے ہمیشہ نقاد کو پس پشت ڈھکیل دیا ہے ، اور تخلیق کو برابر تنقید سے الگ سمجھا گیا ہے ۔ یہ کوئی بلند و بزرگ چیز ہے ، وجدان ہے جسے تنقید سے کوئی واسطہ نہیں ۔ آرٹسٹ گویا ایسا سانپ ہے جو وجدان کی ہوا سے بجتا ہے ۔ وہ کنول کے پھول کی طرح کاوش کی مشکوں اور جان کنی سے واقف نہیں ۔ یہ طرز خیال رومانی قسم کا ہے جسے حقیقت سے کوئی سروکار نہیں ۔ واقعہ یہ ہے کہ ہر تخلیقی عمل میں تنقید کا ہونا ضروری ہے :

"اب ہم لوگ یہ سمجھنے لگے ہیں کہ کوئی ایسا آرٹسٹ نہیں جو ہر مقام پر پہلے اچھا نقاد نہ ہو ، فنی کارنامہ تنقیدی شعور کی فضا میں پھلتا پھولتا ہے ۔"

ایلیٹ نے اس بات کو واضح طور پر بیان کیا ہے !

"غالباً کسی مصنف کی تصنیف میں جو محنت صرف ہوتی ہے اس محنت کا بڑا حصہ تنقیدی محنت ہے ۔ چھان بین کرنا ، ترتیب دینا ، تعمیر کرنا ، کچھ بدلنا اور خارج کرنا ، خامیوں کو دور کرنا اور پھر جانچنا ، یہ محنت یہ کاوش صرف تخلیقی نہیں ، تنقیدی بھی ہے ۔ میں سمجھتا ہوں کہ جس قسم کی تنقید ایک ماہر اور لکھنے والا اپنے کام میں صرف کرتا ہے وہ سب سے زیادہ زندہ اور بلند ترین قسم کی تنقید ہے اور (جیسا کہ میں نے کہا ہے) بعض فنکار دوسرے فنکاروں سے بہتر ہوتے ہیں تو صرف اس لئے کہ ان کی قوت تنقید زیادہ اچھی ہے ۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ جو تنقیدی تمیز ہم لوگوں کو اس مشکل سے ہاتھ آتی ہے وہ دوسرے خوش بخت لوگوں کے لئے تخلیق کی گرمی میں چمک جاتی ہے ۔ ہم لوگ یہ نہیں سمجھتے کہ تنقیدی محنت کا ظاہر نہ ہونا اس بات کی دلیل ہے کہ تنقیدی محنت کام میں نہیں لائی گئی ہے ۔ ہمیں معلوم نہیں کہ کتنی تنقیدی محنت نے تخلیق کا رستہ کھولا ہے

تنقیدی صورت میں کیا کیا کاوش تخلیقی کارنامے کے دوران میں آرٹسٹ کے دماغ میں ہوتی رہتی ہے"

جس نے کوئی نظم لکھی ہے، کوئی تصویر بنائی ہے وہ جانتا ہے کہ یہ کام کومکی سے کم نہیں اور یہ کومکی تنقید ہی ہے۔ تخلیق و تنقید میں جو لگاؤ ہے اب اس کا احساس ہو چلا ہے اور یہ بہت اچھی بات ہے۔ ظاہر ہے کہ تنقید کے بغیر تخلیق میں کامیابی ممکن نہیں یہ سب صحیح لیکن ابھی تک تنقید کو نسبتاً کم قیمت سمجھا جاتا ہے۔

ایلیٹ کہتا ہے:۔

"کیا تنقیدی تحریر کا بہت بڑا حصہ تخلیق نہیں؟ ..... تنقید کی عمل اپنا بلند ترین، اپنا حقیقی مظہر تخلیق سے ملاپ میں پاتا ہے"

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ سب کچھ کہنے کے بعد بھی، ایلیٹ تنقید کی صحیح اہمیت سے واقف نہیں۔ اس حقیقت کا شعور کہیں نہیں ملتا کہ تنقید کی اپنی الگ ہستی ہے اور اس کا اپنا بھی کوئی کام ہے اور آج اس بات کا احساس ضروری ہو گیا ہے تنقید کو بہت بڑا فرض انجام دینا ہے، خصوصاً اس زمانے میں جب طرح طرح کے مہیب روحانی، دماغی اور جذباتی خطرے ہماری راہ میں ہیں۔

(۲)

تنقید سائنس کی طرح ضروری ہے یہ نظرت کی گراں قدر ودیعت ہے۔ بصارت اور نطق کی طرح اس کی قیمت کا بھی اندازہ ممکن نہیں۔ شاید ان دونوں سے تنقید کی قدر و قیمت کچھ زیادہ ہے ہم گرد و پیش کی چیزوں کو دیکھتے ہیں۔ ہم ایک دوسرے سے بول چال کرتے ہیں لیکن اس دیکھنے اور اس بول چال کو ہم معمولی بات سمجھتے ہیں اور اس کی اہمیت اس کی قدر و قیمت کا ہم صحیح اندازہ نہیں کر سکتے یہ کہنے کی شاید ضرورت نہیں کہ یہ چیزیں کتنی ضروری ہیں۔ اگر ہم دیکھنے اور بولنے سے معذور ہو جائیں تو پھر زندگی میں کیا رکھا ہے؟ لیکن ہم اس حقیقت پر کبھی غور نہیں کرتے۔ بچہ فطری طور پر اپنی آنکھوں سے مصرف لینا سیکھ لیتا ہے۔ اسی فطری طرح لیکن ذرا زیادہ مشکل سے وہ بولنا بھی سیکھ لیتا ہے۔ اور یہ سیکھنا کچھ ایسا آہستہ اور تدریج ہوتا ہے کہ بظاہر کچھ نظر نہیں آتا۔ جب بچہ دو کھلونوں میں تمیز کرنے لگتا ہے، اس وقت تنقید کی جھلک نظر آتی ہے۔ یہ تنقید کا کرشمہ ہے کہ وہ ایک کھلونا پسند کرتا ہے اور دوسرا ناپسند۔

یہ تمیز تو بچہ کو ہوتی ہے لیکن اس تمیز میں شعوری سوجھ بوجھ کا شائبہ نہیں ہوتا۔ وہ تو ایک ایسے احساس سے مجبور ہو کر کام کرتا ہے کہ جس کی وجہ اس کو سمجھ میں نہیں آتی۔ وہ کوئی ایک کھلونا تو پسند کر لیتا ہے لیکن اپنی پسند کی وجہ ہمیں نہیں بتا سکتا اس لئے کہ یہ وجہ اسے معلوم نہیں۔ وہ کوئی کام تو کرتا ہے لیکن اسے اتنی سمجھ نہیں ہوتی کہ وہ اس فعل کی وجہ دریافت کر سکے ممکن ہے کہ اس کے ذہن میں اس وجہ کا دھندلا سا خاکہ موجود ہو۔ لیکن وہ اس خاکہ میں رنگ بھر کر اسے اجاگر نہیں کر سکتا۔ یعنی بچہ میں قوتِ تنقید تو ہوتی ہے لیکن کچھ گونگی سی۔ ابھی اسے بولنا نہیں آتا۔ وہ چیزوں کا موازنہ کرتا ہے ان میں جو فرق ہے اس کی تمیز رکھتا ہے کسی ایک چیز کو پسند بھی کرتا ہے، اور اس کی قدر و قیمت بھی جانتا ہے لیکن یہ پسند کچھ ذاتی اور آوارہ قسم کی ہوتی ہے وہ اس کی معقول وجہ نہیں بتا سکتا۔

بچہ تو خیر بچہ ہے بڑوں کا بھی یہی حال ہے وہ بھی اپنی پسند و ناپسند کی کوئی معقول وجہ نہیں بتا سکتے وہ بھی کسی چیز کو پسند کرتے ہیں تو کسی کو ناپسند وہ بھی تجربوں میں تمیز کرتے ہیں اور ان کی قیمت سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن اپنی پسند کی وجہ صرف یہی بتا سکتے ہیں کہ "مجھے یہ پسند

ہے"۔ یوں کہنے کو تو وہ زیادہ لفظوں کا استعمال کرتے ہیں اور ان کی عبارت یا گفتگو بھاری بھرکم ہوتی ہے لیکن اس عبارت یا گفتگو میں مغز کچھ زیادہ نہیں ہوتا۔ جسے ہم تنقید کہتے ہیں۔ اصول اور نقطۂ نظر کا حوالہ بھی دیتے ہیں اور کچھ ایسے الفاظ اور فقروں کو کام میں لاتے ہیں کہ پڑھنے والے مرعوب ہو جاتے ہیں، لیکن غور کرنے سے ان الفاظ اور فقروں کا بھرم کھل جاتا ہے۔ اور یہ باتیں بالکل کھوکھلی معلوم ہوتی ہیں:

"ڈاکٹر خالد کا موضوع صرف حسن و عشق نہیں۔ وہ دنیا کے خیالات اور واقعات سے بھی اثر لیتے ہیں چنانچہ موجودہ جنگ میں ہندوستان کے ایک خاص طبقے کی زندگی پر انہوں نے کس طرح آنسو بہائے ہیں۔ اس کا اندازہ ان کی نظم "ایک مکتبہ" دیکھنے سے ہوتا ہے:

شیر دل خاں!	آفتاب مصر کے سائے تلے
میں نے دیکھے نہیں سال	میں کنوارا ہی رہا
پے بہ پے فاقے	کاش میرا باپ بھی
مسلسل ذلتیں	اُف کنوارا!
سو رہا ہوں اس گھڑے کی گود میں	کیا کہوں؟

یہ زخمی ہندوستان کے حشر کی تصویر ہے آج لاکھوں ہندوستانی نوجوان جنگ کے خونخوار جبڑوں کا شکار ہو چکے ہیں اور یہ موضوع آج گھر گھر زیر بحث ہے۔ ڈاکٹر خالد نے اسی کو پیش کر کے ہزاروں دلوں کی ترجمانی کر دی ہے"۔

موضوع کا گھر گھر زیر بحث ہونا ——— دنیا کے خیالات و واقعات سے اثر لینا ——— ہزاروں دلوں کی ترجمانی کرنا ——— ایسے جملے ہیں جن سے پڑھنے والے کو مرعوب کیا جاتا ہے اور جن سے ناقدانہ نظر کی لمی پر پردہ ڈالا جاتا ہے۔ عبادت بریلوی کو یہ مبتذل سی نظم پسند ہے اور وہ اپنی ناجائز پسند کو جائز ثابت کرنے کے لئے اسی قسم کے جملے استعمال کرتے ہیں۔ انھیں معلوم نہیں (اور وہ معلوم کرنا بھی نہیں چاہتے) کہ اگر یہ باتیں درست ہوں تو بھی ان سے اس نظم کا شاعرانہ حسن ثابت نہیں ہوتا۔ حسن کاری سرے سے موجود نہیں اور یہ ساری باتیں کھوکھلی ہیں انھیں یہ بھی نہیں معلوم کہ اس نظم کا مرکزی خیال ہاؤسمین کی نظم سے لیا گیا ہے:

	میں کنوارا ہی رہا
	کاش میرا باپ بھی
	اُف کنوارا!
	کیا کہوں؟
For so the game is ended	
That should not have begun	
My father and my mother	
They had a likely son,	
And I have none.	

ظاہر ہے کہ ایک کتبہ میں ہاؤسمین کے خیالات کی مسخ شدہ صورت ہے۔ خیالات کا بھی اور اسلوب کی بھی۔ "ان کنوارا، کیا کہوں؟" پر صرف ہنسی آسکتی ہے اور بس۔ ان تو یہاں تنقید نہیں۔ بھاری بھرکم لیکن کھوکھلی باتیں ہیں:

"یہ زخمی ہندوستان کے نوجوان کے حشر کی تصویر ہے۔ آج لاکھوں ہندوستانی نوجوان جنگ کے خونخوار جبڑوں کا شکار ہو چکے ہیں"۔

دیکھ لیا آپ نے؟ ہمارے نقاد بھی صرف اپنی ذاتی پسند یا ناپسند کا اظہار کرتے ہیں۔ وہ اصول کے متعلق باتیں تو کرتے ہیں لیکن اصول سے واقفیت

نہیں رکھتے وہ کسی چیز کی اچھائی یا برائی کا فیصلہ تو کرتے ہیں لیکن اپنے فیصلہ کو سمجھ نہیں سکتے ان کے فیصلہ کی بنیاد بھی ذاتی پسند و ناپسند پر ہوتی ہے۔ وہ کوئی حساس تمیز نہیں رکھتے جو ان کی صحیح رہنمائی کر سکے۔ بہت ممکن ہے کہ کوئی نقاد "جنگ بیتی" کو بہت اچھی نظم سمجھے یا ذوق کو موسیقی پر ترجیح دے اور اپنی اس حرکت کے لئے معقول وجہیں بھی پیش کرے لیکن غور سے دیکھنے سے یہ بات ظاہر ہوگی کہ وہ صرف اپنی پسند کا اظہار کر رہا ہے۔

تنقید ہے تو سائنس کی طرح ایک فطری چیز لیکن زندگی یا ادب میں اس کی ترقی ایسی نہیں کہ ہم اسے تشفی بخش کہہ سکیں۔ تعجب ہے کہ انسان نے اس جانب سے اس قدر بے توجہی برتی ہے۔ زندگی تنقید کے بغیر ممکن نہیں جیسے ہم سانس نہ لیں تو ہم زندہ نہیں رہ سکتے۔ تنقید اور زندگی میں علٰحدگی ممکن نہیں۔ تنقید ہماری مددگار رہنما اور پشت پناہ ہے۔ زندگی کے ہر شعبہ میں اُس کا اثر نمایاں ہے اور اس سے مدد لی جاتی ہے۔ اپنی سانس یعنی زندگی کے ہر لمحہ میں ہم تنقیدی فیصلے کرتے رہتے ہیں۔ موٹر کار کی خریداری ہو یا اپنے لئے کسی پیشہ کا انتخاب دونوں میں تنقید کی ضرورت ہے۔ جمہوریت کو فاشزم پر ترجیح دینے میں تنقید کی ضرورت ہے۔ فلورنس نائٹ انگیل کی تعریف اور لکرت سیاہ پوشی کی تنقیص میں تنقید کی ضرورت ہے۔ روحانی سکون کو جسمانی آرام سے اچھا سمجھنے میں تنقید کی ضرورت ہے اور تیر کو چرکین سے بہتر سمجھنے میں بھی تنقید کی ضرورت ہے۔ وہ جج ہو یا چور، فریبی ہو یا بہت بڑا تاجر، سائنس داں ہو یا بازی گر، عرض وکیل، ڈاکٹر، جنرل فلسفی، زنِ بازاری سب ہی کو تنقید کی ضرورت ہے۔ سب تنقید سے کام لیتے ہیں اور ان کی کامیابی کا راز یہی تنقید ہے۔

کہہ سکتے ہیں کہ میں تنقید کو بہت وسیع معنی میں استعمال کر رہا ہوں لیکن ذرا غور تو کیجئے میں اس لفظ کے ساتھ کوئی ناجائز سلوک نہیں کر رہا ہوں اور نہ میں اس کے مفہوم کو توڑ مروڑ کر پیش کر رہا ہوں بات یہ ہے کہ ابھی تک یہ لفظ ایک خاص محدود معنی میں استعمال ہوتا رہا ہے۔ عام اصطلاح میں تنقید کے معنی ہیں ادبی تنقید۔ لیکن ظاہر ہے کہ ادبی تنقید، تنقید کی ایک صورت ہے اور ممکن ہے کہ یہ صورت سب سے اچھی اور بیش قیمت ہو لیکن تنقید کی سینکڑوں صورتیں ہیں۔ ہم برابر تنقید کو اس محدود معنی میں استعمال کرتے رہے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ تنقید کی قدر و قیمت کو ہم ابھی تک سمجھ نہیں سکے ہیں۔ واقعہ تو یہ ہے کہ ادبی تنقید بھی نہایت قیمتی چیز ہے جسے استہزا اور حقارت کی نظر سے نہیں دیکھ سکتے۔ رہی قوتِ تنقید تو اس کی قدر و قیمت روشن ہے۔ واقعہ تو یہ ہے کہ یہ تو کہا جا چکا ہے کہ یہ سانس کی طرح ضروری ہے اور ہماری زندگی کا سبب ہے۔ موازنہ، تجزیہ، تمیز، فیصلہ انھیں چیزوں سے تنقید کی گاڑی چلتی ہے اور کسی کو بھی اس بات سے انکار نہیں ہو سکتا کہ ہم ہر لمحہ شعوری یا تحت الشعوری طور پر ان چیزوں سے کام لیتے رہتے ہیں۔ اگر ہم چاہیں بھی تو ان چیزوں سے الگ نہیں ہو سکتے۔ اور کسی سمجھدار شخص کو ان سے الگ ہونے کا خیال بھی نہ ہوگا کیونکہ ان چیزوں سے الگ ہونا خودکشی کے برابر ہے۔

تنقید کو پہچاننا اس کی قدر و قیمت کرنا اس سے صحیح مصرف لینا یہی رستہ ہماری بھلائی کا ہے لیکن یہ راستہ آسان نہیں۔

تنقید عجب بہروپیا ہے یہ نت نئے روپ بھرتی ہے اس لئے اس کی اصلی شکل مشکل سے نظر آتی ہے لیکن اس کی اصلی شکل سے واقفیت ضروری ہے اس کی جستجو ہماری زندگی کا مقصد ہے یہی ہماری راہِ نجات ہے۔ تنقید قدرت کی گراں قدر نعمت ہے اور یہ ہمارا فرض ہے کہ ہم اس کی صحیح تربیت کریں اس کے امکانات سے پورا پورا فائدہ اٹھائیں اور اسے ترقی کے بلند ترین زینوں پر پہنچائیں، جس طرح ہم اپنے جسم کی پرورش کرتے ہیں اور جسمانی طاقت کو ترقی دیتے ہیں۔ اسی طرح اس دماغی طاقت کی تربیت اور ترقی ضروری ہے لیکن ہم ہیں کہ اس سے بالکل غافل جیسے گویا یہ کوئی چیز ہی نہیں۔

یہی چیز انسان کو انسان بناتی ہے اور اسے جانوروں سے ممیز کرتی ہے جانوروں میں قوتِ تنقید کے بدلے عقلِ حیوانی ہوتی ہے جو انھیں دوست اور دشمن میں تمیز کرنا سکھاتی ہے بہت بڑی حد تک ان کی سلامتی، ان کی بقا اسی جبلّی احساس سے وابستہ ہے ——

قدیم انسان میں بھی اس قسم کا جبلّی احساس تھا اور یہ احساس بچوں میں ابھی تک پایا جاتا ہے۔ لیکن دماغی قوتوں کی ترقی اس احساس کو پسِ پشت ڈال دیتی ہے اور رفتہ رفتہ اس کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ یہ جبلّی احساس گویا مٹول مٹول کر کام کرتا ہے یا پھر مشین کی طرح۔ لیکن مشین کو اپنے کل پرزوں سے واقفیت نہیں ہوتی۔ دماغ اندھیرے میں نہیں روشنی میں کام کرتا ہے اسے اپنے کل پرزوں سے واقفیت ہے کم سے کم وہ اپنے کل پرزوں سے واقف ہے کم سے کم وہ اپنے کل پرزوں کو جانتا اور جاننا چاہتا ہے اور یہی شعور اس کی بڑائی کا ذمہ دار ہے۔ لیکن اس کی تربیت ضروری ہے۔ اچھل کود کرنا تو ہر شخص کے بس کی بات ہے لیکن عالمِ رقص میں اپنی جسمانی حرکتوں سے ایک حسین شاہکار بنانا دشوار ہے۔ اسی طرح اپنی دماغی قوتوں سے ریاضت کے بغیر اچھا بزرگ اور حسین کام لینا بھی دشوار ہے۔

جانوروں کو تو اپنے بچاؤ کی البتہ فکر ہوتی ہے لیکن وہ کسی بلند نقطۂ نظر سے واقف نہیں ہوتے انسان اپنے بچاؤ کے ساتھ ساتھ کچھ اور بھی چاہتا ہے صرف جیتے رہنا اس کی زندگی کا مدعا نہیں۔ وہ اپنی زندگی کو کسی قابل بنانا چاہتا ہے۔ اور اس مقصد میں تنقید کی مدد کے بغیر کامیابی ممکن نہیں۔ انسان جانوروں کی طرح قانع نہیں وہ چیزوں کی دیکھ بھال کرتا ہے انھیں پرکھتا ہے کسی چیز کو پسند کرتا ہے تو کسی کو ناپسند کرتا۔ وہ چیزوں کو بدلنا اور انھیں بہتر بنانا چاہتا ہے وہ زندگی کے دھارے پر بہے جانا پسند نہیں کرتا۔ زندگی گویا بہتا ہوا دریا ہے۔ جس کے بہاؤ پر جمود کا شک ہوتا ہے اور یہ اپنے بہاؤ میں ہر جاندار چیز کو بہالے جاتا ہے۔ ہر جاندار اس بہنے والے دریا کے ساتھ بہتا ہے۔ بس ایک انسان ہی اپنے گرد و پیش کا جائزہ لیتا ہے دھارے کو پلٹ دینا چاہتا ہے کم سے کم اس کے بھید اس کی قدر و قیمت کی تلاش کرتا ہے۔

اب تو یہ بات واضح ہو گئی ہوگی کہ تنقید زندگی کی طرح قیمتی ہے اور تنقید سے کنارہ کشی ایک قسم کی خودکشی ہے۔ وہ عام تربیت یافتہ دماغی قوت کی صورت میں ہو یا کسی مخصوص بھیس میں، تنقید کی اہمیت روشن ہے۔ واعظ، فلسفی، ڈاکٹر، وکیل، سائنسدان سب ہی تنقید کی کسی خاص صورت سے سہارا لیتے ہیں۔ وہ ہماری مادی دنیا ہو یا خیالی اور روح کی کبھی نہ ختم ہونے والی وسعتیں ہم کسی جگہ بغیر تنقید کی رہنمائی کے چل نہیں سکتے۔ اگر یہ رہنما نہ ہو تو ہماری ساری تفتیش، ہماری ساری کاوش رائیگاں جائے گی۔ اپنے اپنے طور پر سبھی تنقید کی کسی خاص صورت سے کام لیتے ہیں اور اپنی تلاش و جستجو میں کامیاب ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی یہی تنقید خارجی اور مادی شکل اختیار کر لیتی ہے مثلاً یہ قانون کا پورا محکمہ، جج، وکیل، عدالت، جیل خانہ، کانسٹیبل، مجرم غرض اس پیچیدہ محکمہ کا مقصد ہے چھان بین، جانچ پڑتال، تجزیہ، فیصلہ یعنی وہی تنقید —— تنقید کی ایسی مادی صورتیں اور بھی ہیں۔

یہ مخصوص صورتیں اپنے اپنے میدان میں مفید بھی ہیں۔ لیکن اپنے میدان سے باہر بالکل بیکار اور معطل ہیں۔ مثلاً قانون کا سارا محکمہ ہمیں یہ نہیں بتا سکتا کہ بیمار بخار سے مرا یا قولنج کا شکار ہوا۔ اس کے علاوہ ان مخصوص صورتوں میں ایک کمی اور بھی ہے.... قانونی مشین ہمیں صرف اسی قدر بتاتی ہے کہ عمرو نے کوئی خاص جرم کیا یا نہیں لیکن جو بالکل معصوم ہیں انھیں اس مشین سے سابقہ نہیں

پڑتا اور ان کی خوبیوں پر یہ مشین کوئی روشنی نہیں ڈالتی اور نہ ڈال سکتی ہے ۔ اس لئے تنقید کو اس کی مخصوص صورتوں میں محدود کر دینا درست نہیں ۔ اس طرح تنقید کے فائدے کی دنیا تنگ ہو جاتی ہے ۔ پھر زندگی کو الگ الگ شعبوں میں تقسیم کرنا دانشمندی سے دور ہے زندگی کا نظام پیچیدہ ہے اور اس کے شعبے ایک دوسرے سے الگ نہیں کئے جا سکتے ہیں ۔ اسی طرح علم کے مختلف شعبوں میں بھی ربط ہے ۔ ایک وکیل اگر صرف قانون جانتا ہے تو وہ اچھا وکیل نہیں ہو سکتا ۔ ڈاکٹر کو نفسیات کا علم زیادہ اچھا ڈاکٹر بناتا ہے اور شاعر اگر نقاد بھی ہو تو زیادہ اچھا شاعر ہو جاتا ہے ۔

میں کہہ چکا ہوں کہ تنقید کا مفہوم عرفِ عام میں ادبی تنقید ہے ۔ اسی وجہ سے اس کی صحیح قدر و قیمت سے واقفیت نہیں ۔ تنقیدِ ادب، ادب سے متعلق ہے اس لئے اسے نظرِ کم سے دیکھا جاتا ہے اسے "تسمہ پا" سمجھا جاتا ہے اور کہا جاتا ہے کہ جو شعر کہنے کی صلاحیت نہیں رکھتے وہ نکتہ چینی پر اتر آتے ہیں ۔ تنقید کی دنیا ادب تک محدود نہیں ——— تنقید صرف ادب سے متعلق نہیں اس کی وسعت زندگی کی وسعت سے کم نہیں ۔ زندگی قوتِ تنقید کو پیدا کرتی ہے اور پھر اپنی بقا اور ترقی کے لئے تنقید کا سہارا ڈھونڈھتی ہے ۔

اُردو کا پُرانا تھیٹر

سیّد امتیاز علی تاج

میں نے تھیٹر کا پہلا تماشا ۱۹۰۶ء یا ۱۹۰۷ء میں دیکھا تھا۔ تماشے کا نام تھا۔ "جامِ جہاں نما" اور تماشا تھا دی ریپبلک تھیٹریکل کمپنی کا۔ نام کے سوا اِس کمپنی کے متعلق مجھے کچھ یاد نہیں کہ کہاں کی تھی، اِس کا مالک کون تھا اور اِس کے ایکٹر اگر نامور تھے تو اُن کے نام کیا کیا تھے۔ میری عمر اُس وقت چھ سات سال تھی۔ اتنی کم عمر میں کسی تھیٹریکل کمپنی کے متعلق کوئی اہم معلومات حاصل کرنے کا خیال آنا ممکن نہ تھا۔ کمپنی اور تماشے کا نام بھی یوں یاد رہ گیا کہ بہتیے کھیل دیکھے تھے، ایک بار لڑکپن میں اُن کی ایک فہرست تیار کی تھی۔ کاپی کے الگ الگ صفحوں پر اُن کمپنیوں کے نام سرخ روشنائی سے لکھے۔ پھر ہر کمپنی کے نام کے نیچے یاد کر کر کے اُس کے اُن تماشوں کے نام درج کئے جو دیکھ چکا تھا۔ یہ کاپی اسکول کی طالب علمی کے زمانے تک میں نے بہت حفاظت سے رکھی۔ جب کوئی نیا تماشا دیکھتا، بڑی باقاعدگی سے فہرست میں اُس کا نام لکھ لیتا۔ فراغت کے اوقات میں کبھی کبھار فہرست پڑھ کر کمپنیوں اور اُن کے تماشوں کی یاد بھی تازہ کیا کرتا۔ لیکن کالج میں پہنچنے کے بعد یہ کاپی نہ جانے کیا ہوئی۔ عمر کے ساتھ ساتھ اِس کے گم ہو جانے کا احساس زیادہ ہی تکلیف دہ بنتا چلا گیا۔ ایک فائل کمپنیوں کے تماشوں کے اشتہاروں کا بھی بنایا تھا۔ افسوس کہ یہ بھی اُسی زمانے میں گنوا بیٹھا۔

تو یہ رہی پبلک تھیٹریکل کمپنی سفری کمپنی تھی۔ لاہور کے میو ہسپتال سے جو سڑک گوال منڈی کے چوک کی جانب اترتی ہے۔ اُس کے اُس پاس کا علاقہ اُس زمانے میں چھتر بھگت کا چوبارہ کہلاتا تھا۔ ہسپتال سے چل کر ڈھلوان شروع ہونے سے ذرا پہلے دائیں ہاتھ ایک پرانا برف خانہ تھا۔ اُس کے سامنے سڑک کے پار ایک میدان تھا۔ جس میں سفر کرنے والی تھیٹریکل کمپنیاں اپنے لئے کپڑا منڈوا تیار کر لیتی تھیں۔

اپنے پھوپھی زاد بھائی سیّد امیر حسین سے لاہور کی ایک اَور جگہ بھی معلوم ہوئی تھی۔ جہاں اِس سے کئی سال پیشتر بالی والے نے اپنی کمپنی کے لئے کپڑا منڈوہ بنوایا تھا۔ نیلے گنبد میں جس جگہ اب یونگ ہال ہے، وہاں میری مڈل کی طالب علمی کے زمانے تک بہت بے حیثیت سی کچّی آبادی تھی جس میں قصاب رہتے تھے۔ میں اُدھر اکثر آتا جاتا تھا۔ دلچسپی کی وجہ یہ تھی کہ مجھے ولائتی مرغیاں پالنے کا شوق تھا۔ اِس آبادی میں ولائتی مرغیاں اکثر اِدھر اُدھر پھرتی پھرتی اور گندی نالیوں کا پانی پیتی نظر آجاتی تھیں۔ اُنہیں دیکھنے اور دام واجبی ہونے کی صورت میں خرید لینے کو مجھے ماڈل اسکول سے اِسی راستے گھر آنا پسند تھا۔ اِس آبادی کے ساتھ کچھ میدان بھی پڑتا تھا۔ بھائی امیر حسین بتاتے تھے کہ چند سال پیشتر یہاں کچّی آبادی کم تھی چنانچہ میدان اَور وسیع تھا۔ اِسی میدان میں بالی والے نے اپنی کمپنی کے لئے کپڑا منڈوہ بنوایا تھا۔ جو تماشے دکھائے، اُن میں سے رونق کا "ظلم اظلم" اور طالب کا "نگاہِ غفلت" بہت مقبول ہوا تھا۔

اب یہ موضوع چھڑ گیا ہے کہ لاہور میں سفری کمپنیوں نے اپنے لئے کس کس جگہ کپڑا منڈوا بنوایا تو اتنا اَور لکھ دوں کہ ایک بار

ابا جان نے بتایا کہ اُن کے نوجوانی کے زمانے میں جب وہ گورنمنٹ کالج لاہور میں تعلیم پا رہے تھے یا شاید فارغ التحصیل ہو چکے تھے بمبئی کی ایک پارسی تھیٹریکل کمپنی شہر میں پرانی تحصیل کے قریب آ کر اتری تھی۔ یہ غالباً وہ مقام ہوگا جہاں بعد میں گیسٹی تھیٹر تعمیر ہوا۔ ابا جان کے کالج سے تعلق کے زمانے میں خیال کرتا ہوں تو گو درست یاد نہیں مگر اُس زمانے کا خیال کر کے میں سمجھتا ہوں کہ اِس سے پہلے اُوڈر کوئی نامی گرامی سفری تھیٹریکل کمپنی لاہور نہ آئی ہوگی۔ ابا جان نے اِس کمپنی کے جن تماشوں کے نام مجھے بتائے اُن میں سے ہوائی مجلس، حاتم طائی، لیلیٰ مجنوں اور فتنہ غانم کے نام مجھے یاد ہیں۔ اِسی کمپنی کے مالک نے ابا جان اور اُن کے ایک دوست سے جن کا نام غالباً عبدالمجید تھا۔ فرمائش کی تھی کہ وہ اُن کے لئے ڈراما "فتنہ غانم" از سرِ نو لکھ دیں اور اِن دونوں دوستوں نے مل کر اِس فرمائش کو پورا بھی کر دیا تھا۔ فتنہ غانم کا ڈرامہ بمبئی کا چھپا ہوا میرے پاس موجود بھی ہے لیکن اُس پر کسی مصنف کا نام درج نہیں۔ کون جانے یہ وہ از سرِ نو لکھا ہوا ڈرامہ ہے، یا پرانا ڈرامہ ہے۔

ان سفری کمپنیوں کے پکّے منڈوں کا اسٹیج میدان کی سطح پر رہتا تھا۔ تماشائیوں کے بیٹھنے کی جگہ زمین کھود کر گز سوا گز نیچی رکھی جاتی اور پیچھے بتدریج اونچی اٹھائی جاتی تھی کہ پچھلے درجوں میں بیٹھنے والوں کو بھی اسٹیج بخوبی نظر آ سکے۔ یہ ڈھلوان آخری درجے تک پہنچتے پہنچتے اسٹیج اور بیرونی میدان کی سطح سے اونچی ہو جاتی تھی۔ چنانچہ اگلے درجے کے تماشائی چار سیڑھیاں اور اُس سے پچھلے درجوں کے تماشائی تین تین اور دو دو سیڑھیاں اترتے اور آخری درجے میں چند سیڑھیاں چڑھ کر اندر پہنچتے تھے۔ اِن منڈووں کی دیواریں کچّی اور چھت، سلامی دار بیچ میں سے اٹھی ہوئی ہوتی تھی۔ درجے عموماً چھ ہوتے تھے۔ درجہ مخصوص میں گدیلے دار کرسیاں مہیا کی جاتی تھیں۔ ٹکٹ فی نشست تین روپے رکھا جاتا تھا۔ اِس سے پیچھے درجہ اوّل کی کرسیاں بینٹ وڈ کی ہوتی تھیں۔ اور ٹکٹ کے دام فی نشست دو روپے لئے جاتے تھے۔ درجہ دوم میں لوہے کی کرسیاں رکھتے اور ٹکٹ ایک روپیہ فی نشست لیتے تھے۔ اِس سے پیچھے بغیر پیٹھ کے لکڑی کے بنچ رکھے جاتے تھے جن پر کئی کئی تماشائی بیٹھتے۔ ٹکٹ کے دام فی نشست آٹھ آنے تھا۔ آخر کے درجہ چہارم میں صرف چٹائیاں بچھا دی جاتی تھیں جن پر تماشائی آلتی پالتی مار کر بیٹھ جاتے تھے۔ ٹکٹ کے دام فی نشست چار آنے تھے۔ درجہ دوم کے اوپر دائیں بائیں دونوں جانب منڈوے کی دیواروں کے ساتھ ساتھ مختصر سی بلوتری گیلریاں بنا دی جاتی تھیں۔ اِن میں پہنچنے کی سیڑھیاں منڈوے سے باہر ہوتی تھیں۔ یہ گیلریاں مستورات کے لئے مخصوص تھیں چنانچہ پردے کے خیال سے تماشائیوں کے رخ چقیں ٹانگ دی جاتی تھیں۔ بیٹھنے کو بینٹ وڈ کی کرسیاں رکھتے تھے ٹکٹ ایک روپیہ فی نشست تھا۔ معزز گھرانوں کی خواتین تو تماشوں میں شاذ ہی آتی تھیں۔ اِن گیلریوں میں عموماً طوائفیں بیٹھتی تھیں۔ جو چقیں اٹھا اٹھا کر نیچے تماشائیوں کو جھانکتی رہتی تھیں۔ تماشائی عموماً اور جو لوگ اِن طوائفوں کو ساتھ لاتے اُن میں سے من چلے خصوصاً تماشے کے دلچسپ مواقع پر سر اٹھا کر اِن گیلری نشینوں کا ردِ عمل معلوم کرنے کی کوشش میں برابر مصروف رہتے تھے۔

درجہ مخصوص کی صفِ اوّل سے آگے اور اسٹیج سے ملحق کم و بیش تین گز لمبی اور گز سوا گز چوڑی جگہ سازندوں کے لئے مخصوص کی جاتی تھیں۔ گز سوا گز اونچی چھڑیاں زمین میں گاڑ کر اُن کے گرد خوان یا کھار وایا ایسا ہی کوئی اُوڑ کپڑا لگا دیا جاتا۔ سازندوں کے بیٹھنے کو کرسیاں اور تخت رکھ دیئے جاتے تھے۔ اوسط درجے کی کمپنیوں میں عموماً تین سازندے ہوتے، ایک ہارمونیم بجانے

والا، ایک سارنگی نواز اور ایک طبلچی ۔ بڑی کمپنیوں میں ایک شہنائی بجانے والا بھی ہوتا ۔ بعد میں سارنگی کی جگہ وایولن نے لے لی جب بجلی سے کاربن لائٹ اسٹیج پر ڈالنے کا رواج ہوا تو اُس کا کارکن بھی بوقت ضرورت آکر سازندوں کے ساتھ اسی پارچائی حصار میں بیٹھ جاتا تھا ۔

ہماری سب تھیٹریکل کمپنیوں کا اسٹیج پروسینیم چوکھٹے کا تھا ۔ اِس کے معنی ہیں ایسے چوکھٹے کا جو سینری سے آگے اسٹیج کے اگلے سرے پر بنایا جائے کہ تماشائی اسٹیج پر جو کچھ بھی دیکھیں اِس چوکھٹے کے اندر دیکھیں ۔ تماشا چونکہ ایک ہی جانب سے دیکھا جا سکتا تھا ، اِس لئے اس طور سے پیش کیا جانے لگا ۔ گویا ایک تصویر ہے جو تماشائیوں کے سامنے چوکھٹے میں حرکت کر رہی ہے ۔

پرانے یونانی تھیٹر کے اسٹیج پر یہ چوکھٹا نہ ہوتا تھا ۔ قدیم سنسکرت تھیٹر کے تذکرے میں اسٹیج کے اگلے پچھلے حصے کا حال اور اگلے حصے کی تزئین کی ہدایات تفصیل سے ملتی ہیں لیکن ایسے چوکھٹے کا نام واضح طور سے کہیں نظر نہیں آتا ۔ دونوں جگہ تماشا کھلے اسٹیج پر ضرورت کے مطابق کم و بیش اہتمام سے بس اُسی ڈھب سے پیش کیا جاتا جیسے دیہات میں نوٹنکی کا تماشا ہوتا ہے ۔ اسٹیج پر چوکھٹا بنانے کا رواج یورپ میں اب سے چار ایک سو سال پیشتر شروع ہوا تھا ۔ جب باریک بینی سے کام لیا جانے لگا تو اسٹیج پر پہلے اصلیت اور پھر واقعیت جلوہ گر ہوئی ۔ عہد حاضر میں اسٹیج اور تماشائی کے نفسیاتی تعلق پر زیادہ توجہ ہوئی ، تو اِس طریق کو ترک کر کے تھیٹر کی دنیا دنگلی اور مرکزی اسٹیجنگ کی طرف چل نکلی جن میں تماشائی اسٹیج کے تین طرف یا اردگرد بیٹھتے ہیں ۔

ہماری سفری کمپنیوں میں چوکھٹے کے اوپر اسٹیج کی چوڑائی کے برابر مشتہ بنا کر اُس میں نقش و نگار کے درمیان عموماً فرمانروائے برطانیہ یا ان کے خاندان کے دوسرے نامور افراد کی رنگین تصویر بنائی جاتی تھی ۔ اِس کے اردگرد کمپنی کا نام انگریزی حروف میں لکھا جاتا تھا ۔ ڈراپ سین پر کلاسیکی مغربی مصوروں کے بنائے ہوئے کسی ایسے رنگین گروپ کی نقل بڑے پیمانے پر تیار کی جاتی تھی ، جس میں زیادہ تر حسین عورتیں خوش آئند انداز میں پیش کی گئی ہوتی تھیں ۔ یہ گروپ عموماً مصر ، بابل ، یونان اور روم کے رنگین نظاروں سے تعلق رکھتے تھے ۔ ڈراپ سین کے دونوں طرف کے فلاٹوں پر بھی نقش و نگار کے فریم میں اسی نوع کی تصاویر ہوتی تھیں لیکن گنجائش کم ہونے کے باعث گروپ بہت مختصر یعنی تین یا دو افراد پر مشتمل ہوتے تھے بلکہ بعض اوقات تو صرف ایک ہی حسین عورت کسی دلکش کیفیت میں دکھائی جاتی تھی ۔

ڈراپ سین کا نچلا سرا اسٹیج کی چوڑائی کے برابر لمبی بلّی پر میخوں سے جڑا ہوتا تھا ۔ بلّی پچھلی جانب ہونے کے باعث تماشائیوں کو نظر نہ آتی تھی ۔ اِس کے دونوں سروں پر سوت کے بہت موٹے موٹے رسے نیچے کاری گری سے بندھے ہوتے اور اوپر پیتون پر سے گزرتے تھے ۔ اِن رسوں کو کھینچا جاتا تو پردہ بلّی کے گرد لپٹتا ہوا اوپر کی طرف اٹھ جاتا ۔ ڈھیلا چھوڑتے تو بلّی کے گرد کھلتا ہوا نیچے اتر آتا تھا ۔ ڈراپ اٹھنے سے پہلے چار چار پانچ پانچ منٹ کے وقفے سے تین بار گھنٹیاں بجائی جاتی تھیں ۔ تیسری گھنٹی سے پیشتر الارم سے مشابہ ایک گھنٹی سازندوں کے لئے بجائی جاتی تھی ۔ اِس گھنٹی کے بجتے ہی وہ اگر اپنی اپنی جگہ بیٹھ جاتے اور اپنے ساز سنبھال لیتے تھے ۔ تیسری گھنٹی پر سازوں کی آوازوں کے درمیان ڈراپ اٹھ جاتا تھا ۔ بعض کمپنیوں میں ڈراپ اٹھنے کی گھنٹی کے ساتھ ایک گولہ

بھی چھوڑا جاتا تھا۔ انفریڈ کیپنی میں ڈراپ سین کے آگے کالی رنگ کی بانات کا پرتکلف اور گیردار پردہ بھی ٹنگا رہتا تھا۔ جو پہلی یا دوسری گھنٹی کے بعد دونوں جانب اوپر کھینچ جاتا تھا۔ اس کے نیچے سے تصویری ڈراپ سین نکل آتا۔ تیسری گھنٹی بجنے پر یہ تصویری ڈراپ سین اوپر اٹھتا اور تماشا شروع ہو جاتا تھا۔

کھیل کے کچھ سین پورے اسٹیج پر دکھائے جاتے۔ کچھ مناظر کے پردے بتیوں کے کناروں کے رسّوں کی امداد سے حسبِ ضرورت اسٹیج کے اگلے، درمیانی یا پچھلے حصّے میں اوپر سے نیچے اترتے اور منظر ختم ہونے کے بعد بتی کے گرد لپٹتے ہوئے پھر اوپر چلے جاتے یا اسٹیج کے دونوں جانب سے مد فلیٹ اندر اسٹیج پر دھکیل دیتے جو اسٹیج کے درمیان میں آکر باہم مل جاتے اور منظر ختم ہونے پر پھر اندر کھینچ لئے جاتے تھے۔ اِن فلیٹوں پر رنگین نقش و نگاریوں بنے ہوتے تھے گویا دال پیر لگا ہے۔ حسبِ ضرورت درمیان میں ایک دروازہ اور دونوں جانب یا ایک جانب ایک کھڑکی ہوتی۔ اِن میں یا کواڑ لگے ہوتے یا صرف پردے ٹانگ دیئے جاتے تھے۔ جب تک کسی اگلے پردے یا فلیٹ کے سامنے کوئی منظر ہوتا۔ پیچھے پوری اسٹیج کے بڑے منظر کو مرتب کر لیا جاتا۔ اسٹیج کے دونوں پہلوؤں پر ایک دوسرے کے متوازی کئی کئی پنکھ (رونگ) ہوتے تھے۔ منظر بدلتے تو اسی پر پھٹتے ہوئے پنکھ بڑھا کر سامنے کر دیئے جاتے، پہلے پنکھ اندر کی طرف کھینچ لئے جاتے تھے۔ یہ پنکھ دونوں جانب اسٹیج کے اندرونی حصے کی پردہ پوشی بھی کرتے تھے اور اِن ہی کے درمیانی فاصلے سے ایکٹر اسٹیج پر آتے جاتے تھے۔ اگر پورے اسٹیج پر دکھلنے کے دو منظر ڈرامے میں یکے بعد دیگرے ہوتے تو ایک سین کو منقلب کر کے دوسرا سین پیدا کیا جاتا تھا۔ سینری مختلف وضع کے جن تصویری ٹکڑوں کو جوڑ کر بنائی جاتی تھی، اُن میں سے کچھ پھوؤں میں کھینچ لئے جاتے۔ دوسرے ٹکڑے اندر اسٹیج کی طرف دھکیل دیئے جاتے۔ کچھ اوپر اٹھ جاتے، اُن کی جگہ نئے ٹکڑے اوپر سے نیچے اتر آتے تھے۔ کچھ ٹکڑے سامنے گر کر پچھلی چیز کو بے پردہ کر دیتے تھے۔ کچھ حصّے گھما دیئے جاتے تھے۔ یوں گھمانے سے اُن کے پچھلے حصّے سامنے آجاتے تھے۔ سینری کی تبدیلی کا ایسا سارا عمل تماشائیوں کے سامنے ہوتا تھا۔

اسٹیج کے اوپر کئی جھالریں تھوڑے تھوڑے فاصلے پر ایک دوسرے کے متوازی ٹنگی رہتی تھیں۔ جن جھالروں کی تصویریں منظر کی ضرورت کے مطابق ہوتیں وہ دکھائی دیتیں، باقی رسّوں کی مدد سے اوپر کھینچ کر نظروں سے اوجھل کر دی جاتی تھیں۔ یہ جھالریں منڈوے کی چھت اور بروقت ضرورت اسٹیج کی روشنیوں کو بھی چھپائے رکھتی تھیں۔

اِس زمانے میں بجلی کی روشنی نہ تھی چنانچہ اسٹیج کو روشن کرنے کے لئے گیس کے ہنڈوں سے کام لیا جاتا تھا۔ دن کا منظر ہوتا تو انہیں اسٹیج کے بالائی حصے میں نیچے کر دیا جاتا۔ رات کا منظر ہوتا تو لوہے کے تاروں اور پلیوں کی امداد سے اوپر کھینچ کر جھالروں کی اوٹ میں کر لیا جاتا تھا۔ اسٹیج کے کنارے پر گیس ہی کی روشنی کے ڈبے فٹ لائٹ کے طور پر برابر برابر رکھے جاتے تھے منظر میں اُن کی روشنی کی ضرورت نہ ہوتی تو اسٹیج کی جانب اوٹ کا ایک نو دس انچ اونچا تختہ کھڑا کر دیا جاتا تھا۔ چونکہ اسٹیج کے اگلے حصے میں روشنی زیادہ ہوتی تھی۔ اِس لئے ایکٹر بھی، خواہ منظر کے آغاز میں وہ اسٹیج کے پچھلے حصے میں بیٹھے ہوں، ایکٹ کرنے کے لئے اٹھ کر اسٹیج کے اگلے حصے میں آجاتے تھے۔

آواز زیادہ دور تک پہنچانے کے لئے پروسینیم کے فریم کے اندر کے رُخ مٹی کے گھڑے اوپر یوں باندھ کر رکھنے کا انتظام

ہوتا کہ اُن کے منہ اسٹیج کی جانب رہے۔ اِس سیدھی سادی تدبیر سے ایکٹروں کی آواز میں جان سی پڑ جاتی اور بے چوڑے منڈوے کے پچھلے حصے میں بھی بخوبی پہنچ جاتی تھی۔

جو ایکٹر ڈرامے کے سنجیدہ حصے میں پارٹ کرتے تھے، اُن کے لباس رسمی مگر پُر تکلف ہوتے تھے۔ مردوں کے سر پر اِس انداز کی دگلیں ہوتیں، گویا پٹے رکھے ہوئے ہیں۔ تن پر مخمل یا ریشم کا لباس جو گھٹنوں سے کچھ اوپر رہتا۔ کمر پہ پیٹی، پیٹی سے نیچے لباس میں مناسب گھیر۔ کسی لباس کی آستین نصف اور کسی کی پوری۔ سارے لباس پر سنہری روپہلی کام۔ نیچے دراز یعنی رانوں تک پہنچنے والے موزے۔ پیروں میں پُر تکلف چپلیں۔ خاص کھیسوں میں عبا، چغہ اور دستار اور ہندوانی کھیسوں میں ہندو لباس پہنا جاتا تھا۔ عورتوں کا لباس گرن نما ہوتا تھا۔ سر ننگا، بال عموماً کھلے ہوئے، کبھی کبھی لمبی چوٹی پیچھے یا دو چوٹیاں سامنے۔ مزاحیہ حصے میں عموماً مروجہ لباس پہنایا جاتا تھا۔ مرد عموماً ٹوپی یا پگڑی اور شیروانی یا کرتہ، واسکٹ اور پاجامہ پہنتے۔ عورتیں دوپٹہ، کرتہ، واسکٹ اور ٹخنے پاجامہ زیادہ تر پہنتی تھیں۔

اِن تھیٹریکل کمپنیوں کا تماشا کرنے کا جو انداز میں نے بیان کیا، اسے مغرب میں اصطلاحاً تھیٹریکل اسٹیجنگ کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ تھیٹریکل اسٹیجنگ کی نمایاں ترین خصوصیت یہ ہے کہ اُس میں کوشش کی جاتی ہے کہ سینری کے ذریعے ڈرامے کے عمل کو مناسب مقامات سے منقطع کر دیا جائے۔ لیکن سینری کے یہ مقامات عمل کے پس منظر ہی کے طور پر پیش ہوتے ہیں، اُس کے لیے ماحول مہیا نہیں کرتے۔ ایکٹر سین کے اندر کام کرنے کی بجائے اُس کے سامنے کام کرتا ہے۔ نیز تماشے کے دوران تماشائیوں کے سامنے سینری تبدیل کر کے عمل کو دوسرے مقامات میں منتقل کر دیا جاتا ہے۔ تماشا یوں پیش کرنے کے لئے تھیٹریکل اسٹیجنگ کی اصطلاح اِس لئے وضع ہوئی کہ اِس میں سینری کی طرف توجہ یوں مبذول ہوتی رہتی ہے گویا وہ ایک تدبیر یا عذر کی حیثیت رکھتی ہے اور تماشائی کو یہ خیال برابر رہتا ہے کہ جو کچھ وہ دیکھ رہا ہے وہ تھیٹر کے اسٹیج پر ہو رہا ہے۔

تماشے اِس طور سے پیش کرنے کا طریق سب سے پہلے اطالیہ میں احیائے علوم کے زمانے میں رائج ہوا۔ مقبولیت نے مغرب کے دوسرے ممالک کو بھی ڈرامے اسی طور سے پیش کرنے پر مائل کر دیا۔ چنانچہ چار ایک سو سال تک یہی طریق تھوڑی بہت ترمیم اور مختلف ناموں سے یورپ اور امریکہ میں رائج رہا۔ پھر رفتہ رفتہ اِس کی جگہ اصلیت پسند تھیٹر نے لے لی۔

بات شروع ہوئی تھی ری پبلک تھیٹریکل کمپنی کے کچے منڈوے سے جو اُس نے چھجو بھگت کے چوبارے کے علاقے میں بنایا تھا۔ اِس منڈوے سے ہمارا گھر کم و بیش ایک فرلانگ کے فاصلے پر ہو گا۔ حویلی کی وضع کا مکان تھا۔ بیچ میں بڑا پھاٹک اور راستہ جس کے ایک طرف اقامتی مکان تھا۔ دوسری طرف دارالاشاعت پنجاب کے دفاتر کے کمرے۔ اسی عمارت کا پچھلا حصہ جو گوال منڈی کی سڑک پر کھلتا تھا اُدھر ہمارے رفاہِ عام پریس کی عمارت تھی۔ منڈوے سے پریس اِس قدر قریب تھا کہ جو کمپنی بھی آتی اپنے تماشوں کے اشتہار اور ضرورت کی دوسری چیزیں ہمارے ہی پریس میں چھپوانا پسند کرتی۔ چھپائی کی شرح کے ساتھ کچھ "فری پاس" مفت بھی طے ہو جاتے۔ ان پاسوں پر قبضہ رہتا میرے بڑے بھائی سید حمید علی صاحب کا جو عمر میں مجھ سے پانچ ایک سال بڑے ہیں۔ منڈوہ گھر سے اتنا قریب اور فری پاس میسر، وہ رشتہ داروں اور دوستوں کے ساتھ اکثر تماشے دیکھتے رہتے۔ ایک بار اماں جان مرحومہ نے مجھے بھی اُن کے ساتھ تماشے میں جانے

کی اجازت دے دی تھی۔

مجھے "جام جہاں نما" کی کوئی خاص بات یاد نہیں، صرف ایک گانے کے یہ بول نہ جانے کیوں اب تک نہیں بھولا۔

نہیں آیا ابھی تک کیوں نہیں

میرا گھبرا رہا ہے بالکل دل'

بخاری (پطرس) مرحوم کے سامنے بے دھیانی میں جب کبھی میں یہ بول گنگناتا، وہ بے اختیار تاثر کی ایک مصنوعی واماندگی اپنے اوپر طاری کر کے جھومنا شروع کر دیتے۔ اور فرماتے "اسے سبحان اللہ! جواب نہیں اس "بالکل دل" کا۔"

۱۹۰۸ء میں اماں جان کا انتقال ہو گیا، ایک دو سال بعد مجھے بمبئی کے چوبارے ایک کمپنی آئی۔ نام تھا کارونیشن تھیٹریکل کمپنی، مالک تھے محبوب حسین۔ اب ایک تو میں لڑکپن کی حدود میں داخل ہو چکا تھا۔ دوسرے کم سنی میں ماں کی شفقت سے محروم ہو جانے کے باعث ہر ایک میری دلداری میں کوشاں رہتا تھا۔ نتیجہ دونوں باتوں کا یہ نکلا کہ مجھے اس کمپنی کے بہت زیادہ تماشے دیکھنے مل گئے۔ اتوار کا تماشا پانچ چھ بجے شروع ہوتا تھا۔ اس میں جانے کی اجازت تو ابا جان سے آسانی سے مل جاتی تھی۔ میراثات کے تماشوں میں جانا البتہ انہیں ناپسند تھا لیکن وہ مجھے ملامت سے روکنے کی کوشش فرماتے تھے کہ دو تین ہی روز پہلے تو تماشا دیکھ چکے ہو، اب کیوں رات کی نیند غارت کرتے ہو۔ اُن سے اجازت حاصل کرنے کے لئے میری ٹیکنیک یہ تھی کہ وہ روکتے تو نہ ضد کرتا نہ بحث میں پڑتا۔ چپکا بیٹھ رہتا۔ اُن کے لئے میری خاموشی ہر تقریر سے زیادہ موثر ہوتی۔ چند منٹ تو چپ رہتے، آخر بادل نخواستہ آہستہ سے فرماتے "جاؤ، ہو آؤ" جو عمر میری تھی اُس میں "بادل نخواستہ" کو محسوس تو ضرور کیا جا سکتا تھا لیکن تماشے کی دلکشی کو اُس پر قربان کر ڈالنا آسان نہ تھا۔

اُس زمانے میں تماشہ دیکھنے کی تفصیلات مجھے ایک حد تک یاد ہیں۔ وہ کیفیت اب تک نہیں بھولی کہ شوق کی کیسی بے تابی میں تھیٹر جایا کرتا تھا۔ اُس زمانے کے ہر تھیٹر کے صحن میں تماشے کے وقت سے پہلے بینڈ بجنا شروع ہو جاتا تھا، اُس کی آواز کان میں پڑتے ہی اشتیاق کی بے خودی میں دل بے اختیار دھڑکنے لگتا۔ جسم میں سنسناہٹ سی محسوس ہوتی۔ منڈوے کے صحن میں رونق اور گہما گہمی کا عجیب عالم ہوتا تھا۔ تماشائیوں کا ہجوم اتنا کہ کھوے سے کھوا چھلتا تھا۔ صحن کے کنارے دکانوں پر گیس کی روشنی چکا چوند کا عالم پیدا کرتی۔ سردیوں میں دکانوں پر چائے، انڈے، مٹھائی، خشک میوہ، سنترے، گنڈیریاں، پان سگریٹ ملتے۔ گرمیوں میں شربت اور سوڈا لیمن کا زور ہوتا۔ ملائی کی برف اور موتیا اور چمبیلی کے ہار بکتے اور شوق سے خریدے جاتے۔ کوئی مشہور و مقبول تماشا ہوتا تو میلے کا سا سماں بندھ جاتا۔ باہر ہجوم غیض دیکھ کر ہر تماشائی سمجھتا کہ بہت کمال کا تماشہ دیکھنے کو ملے گا۔

تماشائیوں پر اس قسم کا اثر پہلے سے پڑ جانا تماشے کی کامیابی کے لئے عموماً کارگر سمجھا جاتا ہے۔ اسی خیال سے مغرب کے تھیٹر والوں نے ایک قابل قدر تدبیر سے کام لیا۔ تھیٹر ہال سے ملحق وسیع پیش ایوان اور تماشہ گاہ میں پہنچنے کے لئے غلام گردشیں بنائیں اور انہیں خوش آیند رنگوں کے پر تکلف قالینوں اور حریری پردوں سے آراستہ کیا۔ نتیجے اس کے دو نکلے۔ ایک تو یہی کہ وہاں پہنچ کر تماشائی پر تماشے کا رعب پہلے سے پڑتا اور بے اختیار اُس کے دل میں یہ توقع پیدا ہو جاتی کہ کسی تاباں و درخشاں، کیف آور یا موثر چیز سے لطف اندوز ہونے کا موقع میسر آئے گا۔ دوسرے تکلف کی اس فضا کے لئے تماشائیوں کو ضروری معلوم ہونے لگا کہ لباس میں

مناسب اہتمام سے کام لیں اور بن سنور کر تماشہ دیکھنے کے لئے جائیں۔ اِس سے تماشہ گاہ میں نظم و ضبط پیدا ہوا اور تماشے کے دوران تماشائی تہذیب و شائستگی کو مدنظر رکھنے پر مائل ہو گئے۔

محبوب حسین کی کورونیشن تھیٹریکل کمپنی کے کئی ایکٹر باکمال تھے۔ کمپنی نے کھیل بھی بہت سے اور بہت عمدہ تیار کر رکھے تھے۔ لیکن اُس کے کھیلوں میں زیادہ شہرت اندر سبھا، خاندان ہامان، کنک تارا، اور صید ہوس کو حاصل تھی۔ اندر سبھا میں مالک کمپنی محبوب حسین اکثر خود سبز پری بنتے۔ جس رات پارٹ کرتے، اشتہار میں اس کا اعلان کر دیا جاتا۔ خلقت محبوب حسین کا سبز پری کا پارٹ دیکھنے کے لئے ٹوٹ پڑتی۔ محبوب حسین کا جسم زنانہ پارٹ کے لئے خیر موزوں نہ تھا۔ ناک نقشے کے اچھے تھے۔ چہرے پر چیچک کے مدھم داغ تھے۔ جنہیں میک اپ چھپا لیتا تھا۔ سبز پری کے پارٹ میں زنانہ وگ استعمال نہ کرتے۔ اپنے بال بہت لمبے تھے، اُنہیں کھول دیتے۔ آواز مدھم تھی، ایکٹنگ اچھے تھے مگر اُن کی ایکٹری کی کوئی غیر معمولی بات مجھے یاد نہیں۔ ناچ میں البتہ بڑا کمال رکھتے تھے، ننگی تلواروں کے اور نہ جانے کس کس طرح کے ناچ سے کھیل میں جان ڈال دیتے تھے۔

اِس کمپنی کے تماشوں میں کریم الدین مراد بریلوی کا کھیل خاندان ہامان لاہور میں بہت مقبول ہوا تھا۔ یہ کھیل پہلے رونق نے لکھا تھا۔ بعد میں مراد نے ازسرِنو بامحاورہ زبان میں اُس زمانے کے ذوق کا خیال رکھتے ہوئے یوں لکھا کہ اپنی تدبیر کاری سے اسٹیج کے لئے کئی نئے چٹخارے پیدا کر دیئے۔ کھیل کا مرکزی خیال گوئٹے کے "فاؤسٹ" سے ایک حد تک مشابہ ہے۔ ایک شخص ہامان عبادت خدا میں دن رات اِس درجہ مستغرق رہتا ہے کہ بیوی بچوں پر فاقے گزرنے لگتے ہیں۔ شیطان اِس صورت حال کو دیکھ کر اُسے بہکاتا اور اپنے ڈھب پر لگاتا ہے۔ شیطان کا مرید بننے کے بعد ہامان بیوی بچوں سے بیگانہ ہو کر دنیوی ترقی کرتا کرتا بادشاہ بن جاتا ہے۔ آخر میں اولاد کی بدولت اپنی گمراہی کا قائل ہو کر تائب ہوتا اور اپنے بچھڑے ہوئے عزیزوں سے ملتا ہے۔ کمپنی کے مشہور کامک ایکٹر رحیم بخش اِس کھیل میں ہامان کا سنجیدہ پارٹ بڑی خوبی سے ادا کرتے تھے۔ کھیل کا ہر پارٹ ایسا موزوں ایکٹر کرتا کہ تماشہ بہت سجا اور بنا سنورا معلوم ہوتا اور تماشائی بہت دلچسپی اور انہماک سے بار بار دیکھتے اور لطف اندوز ہوتے تھے۔

"کنک تارا" بھی اس کمپنی کا بہت مشہور کھیل تھا۔ ایک عرصے تک معلوم نہ ہو سکا کہ اِس ڈراما کا مصنف کون ہے۔ اختر شیرانی کے رسالہ ہمایوں میں ۱۹۲۱ء میں نامہ احسن چھپا تو مہدی حسن صاحب احسن نے ایک سوال کا جواب تحریر فرماتے ہوئے اطلاع بخشی کہ یہ اُن کے ابتدائی ڈراموں میں سے ہے۔ کنک اور تارا ایک راجہ کے بیٹے اور بیٹی کا نام ہے۔ چچا اپنے بھائی راجہ کا کام تمام کر کے اُس کے بیوی بچوں پر طرح طرح کے ظلم ڈھاتا ہے۔ کنک کا پارٹ ایک بہت خوش آواز گجراتی لڑکا پھوسا لال کیا کرتا تھا۔ تارا کا پارٹ جولڑکا کرتا تھا، اُس کا نام مجھے یاد نہیں مگر وہ بھی مقبول ایکٹروں میں سے تھا۔ ماں کا پارٹ کچھ ایسا یاد پڑتا ہے کہ کوئی ایکٹرس کرتی تھی۔ یہ کھیل اِس زمانے کے ذوق کو بے حد مرغوب تھا۔ سیدھا سادا عوام کی پسند کا جذباتی کھیل تھا۔ پھوسا لال کے گانے لوگ بہت پسند کرتے تھے۔ کھیل اکثر دکھایا جاتا اور منڈوہ ہمیشہ ٹھٹھ بھرا رہتا تھا۔

پرانے ڈرامہ نگاروں کے جو کھیل اِس کمپنی میں دیکھنے کا موقع ملا۔ اُن میں علاوہ اِن کھیلوں کے کریم الدین مراد کا خداداد اور چترا بکاولی، رونق کا انصاف محمود شاہ غزنوی اور حاتم طائی، طریف کا خداداد دست، طالب کا ہریش چندر اور گوپی چند، کنک تارا کے علاوہ

احسن کا خاباں، زہر عشق اور چند راولی اور بے تاب کا حسن فرنگ تھا۔ زہر عشق بطور خصوصیت سے پسند آیا تھا۔ پسند آنے کی بات یہ تھی کہ اس کھیل کے ملبوسات اور دوسرا سامان بڑے اہتمام سے خاص لکھنؤ کا بنایا گیا تھا۔ زنانہ کرداروں کے لئے کلیوں دار غرارے، اُن پر چولیاں سر پر لپکا گوٹھ دار اور کرن لگے ہوئے دوپٹے۔ زیور بھی سب اُسی زمانے کے۔ مردوں کے لئے کھلے پائنچے کا جامہ، انگرکھے اور دوپلی ٹوپیاں۔ ایسے ملبوسات میں نے اس سے پہلے اسٹیج پر کبھی نہ دیکھے تھے۔ پہلے کیا معنی، بعد میں بھی کبھی دیکھنے کا اتفاق نہ ہوا۔

تھیٹر کے لئے ملبوسات تیار کرنا اب ایک اچھے خاصے فن کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ مغرب میں جب تھیٹریکل اسٹیجنگ کا طریق رائج تھا تو یہاں کی طرح وہاں بھی تماشے کے مرد عورت سب ایکٹر رسمی ملبوسات پہنتے تھے لیکن تھیٹریکل اسٹیجنگ کا عہد گزرنے کے بعد اصلیت کی طرف رجحان بڑھا تو اسٹیج پر پہلے رومانیت کا اور اُس کے بعد اصلیت اور واقعیت کا دور دورہ ہوا۔ رومانی تحریک کے علم برداروں کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ اسٹیج کو اپنی رسمی اور مصنوعی قیود ترک کر کے فطرت کی طرف مراجعت کرنا اور اُس کے ساتھ ہی جذبات میں ترفع پیدا کرنا چاہیئے۔

اِس غرض کے لئے دلکش ماضی اور بیرونی ممالک کے متعلق جو کیف آور ادب تھا، عموماً اس میں سے کوئی مناسب موضوع ڈرامہ لکھنے کے لئے منتخب کیا جانے لگا۔ رومانیت کا تقاضا یہ تھا کہ ان تاریخی اور اجنبی مقامات کو مکمل اصلیت کے ساتھ اسٹیج پر پیش کیا جائے چنانچہ پوری کوشش کی جاتی کہ تماشہ اگر کسی خاص شہر سے تعلق رکھتا ہے تو پردوں پر مقامات بھی وہیں کے دکھائے جائیں۔ اور لباس بھی وہیں کے پہنے جائیں۔

رفتہ رفتہ باریک بینی سے کام لیا جانے لگا۔ یہ خیال ترقی کر گیا کہ کردار جو لباس جس طور سے پہنتا ہے، اُس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ کس عہد اور کس عالم میں کس وقت اور کس مقام سے تعلق رکھتا ہے اور اُس کا مرتبہ اور اُس کی ذہنی کیفیت کیا ہے۔

ملبوسات کے فن میں اب بنیادی اصول یہ مدنظر رکھے جاتے ہیں کہ ملبوسات تماشے کے مخصوص انداز کے مطابق ہوں۔ ایسے نہ ہوں کہ توجہ خواہ مخواہ اپنی طرف مبذول کریں بلکہ تماشے کے سارے بصری اور جذباتی نقش کا حصہ بن سکیں۔ اِسی سے یہ اصول پیدا ہوتا ہے کہ لباس سے کردار کی انفرادیت اور ساتھ ہی سارے تماشے کے سماں کا اظہار ہونا چاہیئے۔ پھر لباس میں یہ صلاحیت بھی ہو، کہ جو باتوں کو مدنظر رکھ کر وضع کیا گیا ہے۔ اُنہیں اسٹیج پر سے تماشائیوں پر واشگاف کر سکے۔ علاوہ ازیں ایک خاص تماشے کے منفرد حالات کے مطابق ہو۔

ملبوسات میں یہ بات بھی مدنظر رکھی جاتی ہے کہ پس منظر کے مقابل زیب دیں۔ اسٹیج کی مصنوعی روشنیاں ملبوسات کے رنگ اور ساخت کے اثر کو زائل نہ کرنے پائیں اور ایکٹر کے میک اپ سے بھی لگا کھائیں۔ مختلف رنگ نفسیاتی طور پر کیا کیا معنی اختیار کر چکے ہیں، جو رنگ گرم اور جو رنگ سرد کہلاتے ہیں، وہ کہاں کہاں استعمال کئے جائیں۔ اُن پر زیب و زینت کا کام ہو تو کس کردار کے لئے کس نوعیت کا ہو۔ لمبی اور آڑی دھاریوں کا اور سادہ اور پھول دار کپڑے کا اثر کیا پڑتا ہے۔ غرض بے شمار ایسی باتیں پیدا ہو چکی ہیں۔ جنہیں ملبوسات کے سلسلے میں اب مدنظر رکھا جاتا ہے۔

کارونیشن کمپنی اُس زمانے کے نئے ڈرامہ نویسوں میں سے آغا حشر کا اسیر حرص، سفید خون اور صید ہوس اور بے تاب

کا حسن فرنگ اور کٹورہ بھر خون دکھاتی تھی۔ مجھے اِن سب کھیلوں میں سے عید ہوس بہت پسند تھا۔ اِس کھیل کی کاسٹ غیر معمولی طور پر موزوں تھی چنانچہ ہر سین اسٹیج پر خوب نکھرتا تھا۔ نادر اور قزل دونوں بڑے منجھے ہوئے ایکٹر تھے۔ جو شخص نادر کا کام کرتا تھا، اُس کا نام عبدالکریم یاد پڑتا ہے۔ قزل کا نام یاد نہیں رہا۔ دونوں اپنے نچلے تلے فقروں، چہرے کی کیفیتوں اور پتلی حرکتوں سے ایسا سماں پیدا کر دیتے تھے، جو اب تک تصوّر سے مٹا نہیں۔ قزل اور قیصر کا مشہور سین ہمیشہ میری آنکھوں میں آنسو بھر لاتا۔ قزل اپنا گانا فلک پر بادل ہے چھایا، اَبرار کے ایسے جوش و خروش سے اور جذبے میں یوں ڈوب کر گاتا کہ یہ سین گویا ایک اگلے پردے پہ ہوتا مگر اس میں ہیبت و دہشت کی گرفت پیدا ہو جاتی تھی۔

کامک میں رحیم بخش کا جواب نہ تھا۔ پارٹ تو وہ کامک کے علاوہ بھی کرتے۔ بتا چکا ہوں کہ خاندان ہامان میں ہامان کا پارٹ وہی کرتے تھے، اِسی طرح خداداد سٹ میں بادشاہ بنتے اور بڑے پیلتے کا کام کرتے لیکن کامک میں بہت کم ایکٹران کے معیار کو چھو سکے اُن کی آواز کی نمکینی، فقروں کے بے تکلف اور تر و تازہ لہجے، نپے تلے وقفے اور ساختہ بے ساختگی داد لیے بغیر نہ رہتی تھی۔ حیرت و استعجاب کے موقعوں پر جب منہ لٹکا کر سر پھیرتے اور خالی نظروں سے چپ چاپ تماشائیوں کی طرف تکتے تو شاید ہی کسی کی ہنسی رکتی ہو۔ محبوب حسین کی کمپنی تو دوبارہ لاہور نہ آئی لیکن رحیم بخش دوسری کمپنیوں میں ملازم ہو کر اکثر لاہور میں رہے۔

جہاں تک مجھے یاد ہے کارونیشن کمپنی میں تماشے کو کامیاب بنانے کے لیے سینری اور ملبوسات کے تکلفات پر غیر متناسب زور کبھی نہ دیا جاتا تھا۔ ڈرامے میں جو بھی امکانات ہوتے، حتی الامکان اُن ہی کو اجاگر کرنے کی کوشش کی جاتی تھی۔

یہ محبوب حسین ہی کی کمپنی تھی جس کے تماشوں نے مجھ میں ڈراما لکھنے کا شوق پیدا کیا۔ مطلق یاد نہیں کہ میرے پہلے ڈرامے کی کہانی کیا تھی، صرف اتنا خیال ہے کہ کوئی شاہی قصہ تھا۔ اُس زمانے کی تھیٹریکل کمپنی اپنے تماشوں کے جو اشتہار تقسیم کرتیں اُن میں سین نمبروار درج کر کے ہر سین کے ساتھ ایک دو دو سطریں لکھ دیتیں کہ کس سین میں کیا ہوگا۔ چنانچہ اشتہار پڑھنے سے تماشے کی کہانی بخوبی واضح ہو جاتی تھی۔ میں اُس عمر میں پلاٹ کے لفظ سے ناواقف تھا۔ ڈراما لکھنے کا پہلا مرحلہ میرے نزدیک یہی ہو سکتا تھا کہ ڈرامہ کی کہانی کو اشتہار کے ڈھب پر مناظر میں تقسیم کر لیا جائے۔ چنانچہ اِس عمل میں مصروف ہوا اور کہانی وہ جیسی بھی تھی یوں مرتب کرنے کے بعد ایک روز جب گھر کے سب لوگ دسترخوان پر بیٹھے کھانا کھانے میں مصروف تھے، میں نے جرأت سے کام لے کر اعلان کر دیا کہ میں اپنے ایک ڈرامہ کا اشتہار تیار کر چکا ہوں اور بہت جلد اُسے لکھ ڈالنا چاہتا ہوں۔

یہ سن کر سب ہنس پڑے کہ واہ بھئی واہ۔ ڈرامہ ابھی لکھا نہیں گیا اور اشتہار اُس کا پہلے ہی تیار ہو گیا۔ اُس زمانے میں دور دور کے رشتے کے کئی عزیز ہمارے ساتھ رہتے اور دسترخوان پر یک جا ہو جاتے تھے۔ وہ سب میرے مجوزہ ڈرامے کے متعلق طرح طرح کے سوال ہنسی مذاق کے انداز میں کرتے رہے مگر مجھے بخوبی یاد ہے کہ ابا جان چپ چاپ کھانا کھانے میں مصروف رہے۔ بعد میں مجھ سے صرف اتنا کہا "کیوں اِن بیکار کاموں میں وقت گنواتے ہو، اِس کی بجائے اپنے مدرسے کی لکھائی پڑھائی کا کام جو کرو"۔ بات درست تھی مگر یہ ڈرامے کا کیڑا بہت سخت جان واقع ہوا ہے اور پھر پلاٹ تیار کر لینے کے بعد ڈرامہ لکھنے کا خیال ترک کر دینا بڑا کٹھن تھا۔ چنانچہ میں نے سب سے چھپ چھپ کر ڈرامہ لکھنا شروع کر دیا۔ لکھتا اور راتوں کو پڑا سوچتا رہتا کہ کارونیشن کمپنی نے یہ ڈرامہ

پیش کیا تو کون سا ایکٹر کیا پارٹ کرے گا۔

گھر پر تو ڈرامہ کی داد ملنے کی توقع نہ رہی تھی۔ اس لئے اس کا مسودہ میں اپنی کتابوں کاپیوں کے ساتھ اسکول لے جاتا اور وہاں جب بھی فراغت نصیب ہوتی، اپنے بے تکلف دوستوں کو سناتا۔ اُس وقت میں چھٹی جماعت کا طالب علم تھا۔ دارالاشاعت پنجاب سے اخبار پھول جاری ہو چکا تھا۔ میری بعض چھوٹی چھوٹی کہانیاں اُس میں چھپ بھی چکی تھیں۔ لیکن میرے ہم جماعت بمقابلہ میری کہانیوں کے میرے ڈرامے سے بہت زیادہ مرعوب ہوئے۔ وہ جب کبھی فرمائش کرتے میں بند مٹھیاں ہلا ہلا کر بڑے جوش و خروش سے ڈرامہ انہیں سنانا شروع کر دیتا۔ اتنا مجھے یاد ہے کہ یہ ڈرامہ مکمل نہ ہو سکا تھا۔ نہ جانے کیوں کارونیشن کمپنی کے سفر کر جانے کے بعد ڈراما لکھنے میں دل نہ لگا یا ویسے ہی میں اس ڈراما سے اکتا گیا۔

۱۹۱۰ء کے آس پاس اور لاہور کے اسی مقام پر ایک اَور کمپنی آئی جس کا نام دی سوسی لائیز ڈھیٹریکل کمپنی تھا۔ اس کی مالک ایک خاتون رحمو جان تھیں۔ اوسط سے کسی قدر دبتے ہوئے قد کی اور قدرے فربہ، آواز کڑک دار، اپنے کئی تماشوں میں خود بھی پارٹ کرتی تھیں، مگر ہمیشہ مردانہ پارٹ۔ کم از کم میں نے انہیں کوئی زنانہ پارٹ کرتے نہیں دیکھا۔ یہ کمپنی کئی بہت مقبول و معروف پرانے تماشے دکھاتی تھی لیکن جہاں تک مجھے یاد ہے اس کے تماشے محبوب حسین کی کمپنی کے تماشوں کی ٹکر کے نہ تھے۔

اس کا ایک تماشہ مجھے خصوصیت سے یاد ہے۔ اس تماشے کو پیش کرنے کی مناسب تیاریاں کرنے کے لئے کمپنی نے غالباً دس پندرہ روز تماشے دکھانا بند کر دیئے تھے۔ اور اپنی تمام تر قوتیں نیا تماشا حسن و خوبی سے پیش کرنے کی تیاریوں کے لئے وقف کر دی تھیں اس تماشے کا نام تھا "مالن کی بیٹی"۔

تیاریاں خاطر خواہ طور پر مکمل ہو چکنے کے بعد جب یہ تماشہ پیش ہوا تو خلقت ٹوٹ کر پڑی۔ میں نے بھی اس کا پہلا شو دیکھا تھا۔ منڈوے میں داخل ہوتے ہی سب سے پہلے نظر نئے ڈراپ سین اور دونوں طرف کے نئے باتصویر فلاٹون پر پڑتی تھی۔ اسٹیج کے دونوں کناروں پر یونانی طرز تعمیر کے بہت سادہ مگر ہاتھی دانت کے رنگ کے خوش نما ستون مناسب بلندی کے چوکور پایوں پر کھڑے کئے گئے تھے۔ چوکٹھے کے اوپر کی مثلث میں اس وقت کے برطانوی بادشاہ (غالباً ایڈورڈ ہفتم) کی بیضوی تصویر پر تکلف نقش و نگار کے فریم میں بنی تھی۔

ڈراپ اٹھا تو باغ کا سین تھا۔ شہزادہ صف شکن کی سالگرہ کے موقع پر مالن کی بیٹی شہزادے کے لئے پھولوں کا تحفہ لے کر آتی ہے۔ سین خوشنمائی سے بنایا گیا تھا۔ اسٹیج پر فرش نیا تھا۔ روشنی کے لئے گیس کے کئی کئی ہنڈے مہیا کئے گئے تھے۔ ہر کردار کا لباس نیا مگر طرح طرح کا۔ شہزادہ رسمی لباس میں، مالن کی بیٹی تنگ پائنچے، کرتے، واسکٹ اور دوپٹے میں۔ اس کھیل میں رحمو جان نے شہزادہ صف شکن کا پارٹ کیا تھا۔ تماشہ کامیاب رہا اور کافی عرصہ چلا۔ اُس زمانے میں مجھے اس تماشے کی پیش کش بھی پسند آئی تھی اور کہانی بھی۔

پہلے سین میں مالن کی بیٹی کی سادگی اور شرمیلا پن اور شہزادے کا رفتہ رفتہ بے قابو ہوتے چلا جانا۔ جس طور سے پیش کیا گیا تھا اُس کی بعض تفصیلیں تو اب تک نہیں بھولیں۔ یہ ڈراما نہ معلوم کس کا تھا۔ اس زمانے میں کمپنی کی طرف سے تماشے کے پلاٹ اور گانوں

کی جو مختصر سی کتاب چھپی تھی، اُس پر کسی مصنف کا نام نہ تھا۔ بعد میں مکمل ڈراما کتابی صورت میں چھپا تو اس پر ریاض الدین صاحب ریاض دہلوی کا نام بحیثیت مصنف کے لکھا تھا لیکن اِن ریاض الدین صاحب کا نام میں بعض ایسے ڈراموں پر بھی دیکھ چکا ہوں جو یقینی طور پر بعض دوسرے ڈراما نویسوں کے ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ اُس زمانے میں ڈرامے مصنف یا تھیٹریکل کمپنی کی طرف سے چھپوائے جاتے تھے۔ غالباً یہ اندیشہ ہوتا تھا کہ ڈرامے چھپ گئے تو بعض خیر خواہ کمپنیاں انہیں اسٹیج کریں گی اور حقوق مالکیت کے لئے دور دراز کے مقامات میں مقدمے لڑنا بکھیڑے کا کام ہوگا۔ اِدھر ڈرامے اسٹیج پر دیکھ کر کئی شوقین مزاج حضرات اُنہیں پڑھنے کے بھی خواہش مند ہوتے۔ اِن حالات میں بعض حضرات اور بعض پبلشروں نے یہ طریق اختیار کیا کہ کمپنیوں کے ایکٹروں سے ڈرامے سن سن کر لکھ لیتے اور کاپی رائٹ سے بچنے کے لئے احتیاطاً اُن میں کچھ ترمیم و تنسیخ کرتے اور پھر مسودے پر اپنا نام بطور مصنف یا مولف لکھ کر ڈراما شائع کرتے۔ اردو کے بیشتر ڈرامے اسی صورت سے شائع ہوئے۔ اسی وجہ سے اب یہ معلوم کرنا تقریباً ناممکن ہو گیا ہے کہ اصل ڈراما کیا تھا اور کاپی رائٹ سے بچنے کے لئے اُس میں کیا کیا تبدیلیاں کی گئی تھیں۔

ڈرامے یوں شائع کرنے والوں میں تین حضرات کے نام خصوصیت سے نمایاں ہیں۔ ایک تو بمبئی کے حسینی میاں ظریف کا جو بمبئی کے پبلشر جمنا داس ٹھاکر داس کے ہاں ملازم تھے۔ کچھ ڈرامے اُن کے اپنے تصنیف کردہ ہیں، باقی سب مندرجہ بالا عمل کے ذریعے اُن کی تالیف بن چکے ہیں۔ دوسرے ریاض الدین ریاض دہلوی۔ سنتا ہوں کہ ریاض صاحب خود بھی مصنف تھے لیکن بمبئی اور لاہور کے پبلشروں کے شائع کردہ کئی ڈراموں پر اُن کا نام مولف کی حیثیت ہی سے لکھا ہے۔ تیسرے صاحب تھے ایم ایس جوہر۔ انہیں میں ذاتی طور پر جانتا تھا۔ اِن کا تعلق لاہور کے لوہاری دروازے میں بھائی دیا سنگھ کی دکان سے تھا۔ وہ لکھنے کے اہل ہرگز نہ تھے۔

حافظ عبداللہ اور مرزا نظیر بیگ اور عبدالوحید قیس نے انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی کے لئے جس کے مالک خود حافظ صاحب تھے کئی بیگانے ڈراموں میں ادلے تبدیلے کی۔ بعض اشعار میں اصلاح دی۔ لفظوں میں اپنا تخلص داخل کیا۔ گانے نئے لکھے اور نہ صرف انہیں اسٹیج پر پیش کیا بلکہ اپنی تصنیف کے طور پر شائع بھی کیا۔ اور اِس سلسلے میں سب ڈراموں کے دیباچوں میں صرف اتنا لکھنا کافی سمجھا کہ "میں نے اِس ناٹک میں ترمیم کی اور بطرز جدید ترتیب دی، بہ زبان فصیح اردو نظم کیا، بعض چیزیں دیگر شعراء کی طبع زاد بھی لی ہیں جو ضروری ترمیم کے بعد اِس میں داخل کی ہیں"۔

میرا خیال ہے ۱۹۱۰ء کی سردیوں میں کاؤس جی کھٹاؤ کی انفریڈ تھیٹریکل کمپنی لاہور آئی۔ منٹو پارک میں (جو اب اقبال پارک کہلاتا ہے) اپنے لئے پکا منڈوہ بنایا۔ اصل میں اِس میدان میں ۱۹۱۰ء میں ایک نمائش بہت بڑے پیمانے پر ہوئی تھی جسے دیکھنے کے لئے لوگ دور دور سے آئے تھے۔ اِس نمائش میں شرکت کرنے کے لئے یہ کمپنی غالباً مدعو کی گئی تھی۔ اِس کمپنی کا منڈوہ ہمارے گھر سے کئی میل کے فاصلے پر تھا چنانچہ میں اِس کے دو سے زیادہ تماشے نہ دیکھ سکا تھا۔ ایک علی بابا چالیس چور اور دوسرا چندراولی۔

انفریڈ کمپنی اپنے تماشے بہت تکلف اور اہتمام سے تیار کرتی تھی۔ ایکٹر کیا بات یا حرکت کب کرے، اِس کا پروڈکشن میں بہت باریک بینی سے خیال رکھا جاتا تھا، ایک ایک ایکٹر کی حرکات بچی تلی اور بنی ہوئی ہوتی تھیں مگر یہ معلوم نہ ہونے پاتا تھا کہ انہیں سوچنے اور اسٹیج پر بٹھانے میں غور و خوض سے کام لیا گیا ہے۔

سینری میں کوشش کر کے عوام کی دلچسپ باتیں ضرور پیدا کی جاتی تھیں مثلاً چندر اولی کے باغ کے سین میں فوارہ یوں چلتا کہ اُس کا پانی بہت اوپر تک اچھلتا تھا اور فوارے کی اس آب فشانی کو رنگین روشنی ڈال کر نمایاں کیا جاتا تھا۔ اہم تفصیلات پر بھی کم توجہ نہ کی جاتی تھی۔ علی بابا چالیس چور میں ڈاکوؤں کے غار کا سین وٹ مار کے متفرق مال سے ٹھساٹھس بھرا ہوا یوں پیش کیا جاتا تھا کہ مال کی فراوانی اور بے ترتیبی میں ایک سلیقہ یعنی ایک ایسی فنی بے پروائی نظر آتی تھی جو پھر اس کہانی کے بعض انگریزی فلموں ہی میں نظر آسکی۔ لباسوں کو موزوں اور پر تکلف اور سجیلا بنانے میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی جاتی تھی۔ الفریڈ کمپنی میں چھوٹی چھوٹی تفصیلوں پر بہت توجہ کی جاتی تھی، ایکٹروں کے سٹاکنگ یا موزے ہمیشہ صاف ستھرے ہوتے، جوتوں پر مناسب رنگ روغن ہوتا۔ کپڑے استری کئے ہوئے ہوتے۔ جن لباسوں پر زری وغیرہ کا کام ہوتا وہ اسٹیج کی روشنی میں یوں جھل جھل کرتے کہ معلوم ہوتا تیار ہونے کے بعد آج پہلی بار پہنے گئے ہیں۔ غرض الفریڈ کے کھیل دیکھ کر اُس زمانے میں یہ احساس واضح طور پر ہوتا تھا کہ یہ کمپنی تماشہ پیش کرنے کا حق ادا کرنا جانتی ہے۔

لگے ہاتھوں ایک لطیفہ بھی بیان کرتا چلوں۔ اِس کمپنی میں ایک بہت حسین ایکٹرس زہرہ بائی تھی جس نے علی بابا چالیس چور میں مرجینا کا اور تماشہ چندر اولی میں چندر اولی کا پارٹ کیا تھا۔ عمر تو میری دس سال سے کچھ ہی اوپر تھی مگر اس ایکٹرس کا کام دیکھ کر مجھے اُس سے عشق ہو گیا۔ اسکول کے دوستوں سے محتاط الفاظ میں اُس کی تعریفیں کیں تو ایک دوست نے نہ معلوم کس فوٹو گرافر کے ہاں سے اُس کی ایک چھوٹی سی تصویر مجھے لا دی۔ اُس کی پشت پر میں نے بہت پیچیدہ نقش و نگار میں نہ جانے کیوں لکھ دیا۔ "زہرہ بائی معشوقۂ تاج" سمجھتا تھا کہ تصویر اتفاق سے کسی کے ہاتھ پڑ بھی گئی تو اُس سے پڑھا نہ جائے گا کہ پیچھے کیا لکھا ہے۔ یہ تصویر دن کے وقت میرے کوٹ کی اندر کی جیب میں اور رات کے وقت بستر کے تکیے کے نیچے رہتی تھی۔

مجھے بخوبی یاد ہے کہ اتوار کا روز تھا، چھٹی کا دن، میں اپنے بستر پر بیٹھا زہرہ بائی کی یہ تصویر دیکھنے میں محو تھا۔ اُس زمانے میں جو رشتہ دار ہمارے ساتھ رہتے تھے، اُن میں والدہ مرحومہ کے ایک چچیرے بھائی سید اصغر علی تھے۔ بڑے شفیق اور ہنس مکھ بزرگ تھے۔ ہر روز صبح سویرے وہ کوئی کام سیکھنے چلے جاتے، اُس روز اُن کی بھی چھٹی تھی، میری طرف آنکلے۔ میرے ہاتھ میں تصویر دیکھی تو پوچھنے لگے کیوں بھئی یہ کس کی تصویر ہے؟ اضطراراً میں نے تصویر تکیے کے نیچے چھپانی چاہی مگر وہ اُس کی ایک جھلک دیکھ چکے تھے۔ کہنے لگے "چھپا کیوں دی، ہمیں بھی دکھاؤ نا"۔ مجھے مناسب یہی معلوم ہوا کہ تصویر اُنہیں دکھا دی جائے۔ چنانچہ تصویر اُن کے ہاتھ میں دیتا ہوا بولا "الفریڈ کمپنی کی اس ایکٹرس کو تو تماشوں میں آپ نے بھی دیکھا ہوگا۔ ایک دوست نے تصویر لا دی ہے"۔ وہ چپ چاپ پہلے تصویر کو دیکھتے رہے، پھر یکدستی سے پلٹ کر تصویر کی دوسری طرف دیکھنے لگے اور بولے "یہ کیا لکھا ہے اس پر؟" مجھے اندیشہ تو ہوا کہ کہیں یہ پڑھ نہ لیں کہ کیا لکھا ہے لیکن پھر یہ سوچا کہ الفاظ اتنے پیچیدہ نقش و نگار میں لکھے ہیں کہ پڑھے نہ جا سکیں گے۔ لیکن میرا خیال غلط نکلا اُنہوں نے ذرا سی توجہ سے الفاظ پڑھ لئے اور قہقہہ لگا کر بولے:

"اے زہرہ بائی معشوقۂ تاج!" میں تو سناٹے میں رہ گیا۔ سمجھ میں نہ آتا تھا کہ کہاں چھپوں اور کیونکر اٹھوں لیکن اصغر علی صاحب ذرا دیر ہنس کر خود ہی اٹھ کر چلے گئے اور بڑی شرافت اُنہوں نے یہ برتی کہ کسی سے اِس بات کا ذکر نہ کیا۔ ورنہ نہ جانے، کیسی رسوائی ہوتی۔

اُس وقت تو میری حالت چوروں سے بدتر تھی لیکن آج یہ واقعہ اس خیال سے بیان کیا ہے کہ چند سطروں میں اس پر اظہار خیال کروں اور پڑھنے والوں میں سے جو صاحب دل میں کہہ رہے ہوں کہ یہ تھیٹر لڑکوں کے اخلاق پر کیسا مضر اثر ڈالتے ہیں ۔ اُن پر اپنا نقطۂ نظر واضح کر دوں ۔ یہ لڑکپن کے عشق کسی اعتبار سے ابھی ہیجان انگیز نہیں ہوتے ۔ انہیں صرف عمر کا تقاضہ سمجھنا چاہیئے ۔ یہ کیفیت اکثر لڑکوں پر گزرتی ہے اور ایک ہی بار نہیں ، بعض اوقات کئی کئی بار عشق ہوتا ہے البتہ شرم کے مارے کوئی کسی سے بیان نہیں کرتا اور اگر کسی کا بھید کھل جاتا ہے تو اُس کی اچھی خاصی شامت آجاتی ہے مگر اس پر لے دے کرنا میری دانست میں بہت غلط بات ہے ۔ اس کا نہ آوارگی سے تعلق ہے نہ بگڑے ہوئے چلن سے ۔ لڑکپن کے یہ مراحل اپنے وقت پر آتے اور وقت کے ساتھ گذر بھی جاتے ہیں ۔ اسے تھیٹر دیکھنے کا نتیجہ قرار دینا غلط ہے ۔ میرے یہ کشش اس ایکٹرس میں نہ ہوتی تو کسی اَور میں ہو جاتی اور کچھ عرصہ گھیرے رکھنے کے بعد آپ سے آپ گذر بھی جاتی ۔ ممکن ہے میرا خیال صحیح نہ ہو مگر میری دانست میں اگر گھر کا ماحول درست ہو تو اس قسم کے فطری معاشقے لڑکوں کو بگاڑتے نہیں ، بلکہ اُن کے جذبات کی تہذیب میں معاون ہوتے ہیں ۔

غالباً ۱۹۱۱ء میں چھچھ بھگت کے چوبارے کے مقام پر ایک پنجاب ہی کی کمپنی جس کا نام دی نیو البرٹ تھیٹریکل کمپنی تھا ، لاہور آئی ۔ اس کے مالک شمالی پنجاب کے ایک صاحب بابو نانک چند تھے ۔ تھیٹریکل کمپنی چلانے کا دھندا اِدھر کے لوگوں کے بس کا روگ نہ سمجھا جاتا تھا لیکن بابو نانک چند نے تھیٹر بہت کامیابی سے چلا کر اس خیال کو غلط ثابت کر دیا ۔ اِن کی کمپنی لاہور میں ایک بار نہیں کئی بار آئی ۔ اِس نے طرح طرح کے رنگ بدلے لیکن ہر رنگ میں لاہور کے تماشائیوں سے خوب خوب داد لی ۔

۱۹۱۱ء میں اس کے جو کھیل خصوصیت سے کامیاب ہوئے وہ سفید خون اور خوبصورت بلا تھے ۔ سفید خون میں خاقان کا پارٹ قمرالدین کرتے تھے ۔ کھیل کی ساری کامیابی اِن ہی کی ممنون احسان تھی ۔ جس روز وہ پارٹ کرتے ، اخباروں اور اشتہاروں میں اس کا اعلان کیا جاتا ، منڈوے کی ایک نشست خالی نہ رہتی ۔ وہ بہت اعتماد سے اور بہت کھُل کر اپنا پارٹ کرتے ۔ ابتدائی مناظر میں جہاں خاقان اپنی خوشامد پسندی اور جلد بازی کی بدولت دھوکا کھاتا اور پھر بتدریج اپنی شدید غلطی پر پشیمان ہوتا ہے ۔ اِن حصوں میں مجھے یاد ہے کہ وہ سارا اثر مناسب لہجے اور پشیمان خاموشی کے نپے تلے وقفوں کے ذریعے پیدا کرتے تھے ۔ لیکن بعد میں جب خاقان دیوانہ ہو کر طوفان باد و باراں میں اپنی عظمت و شوکت کا کفن بُن کر مارا مارا پھرتا ہے تو اُس کی خود فراموشی کے انہماک اور بے اختیاری کی حرکات ، وہ بہت کھُل کر کرتے اور اُن میں ایسی شدید گرفت پیدا کر لیتے تھے کہ سارا منڈوا بُت بن کر حیرت کے عالم میں اُنہیں تکا کرتا تھا ۔

خوبصورت بلا کی کامیابی کی وجہ میری دانست میں دو تھیں ۔ ایک تو یہ کہ اس میں آغا حشر نے عوام کی پسند کے چند بے ربط مگر جذباتی مناظر کو جوڑا ، شاعری میں ایسی بلند آہنگی اور ڈرامہ میں ایسا خطیبانہ اور ناصحانہ انداز اختیار کیا جو مشرقی عوام کے مزاج کے مطابق تھا چنانچہ وہ اس کے جملوں اور شعروں پر سر دھنتے اور تالیاں پیٹتے تھے ۔ دوسرے اس کے کامک میں ایک ایسے نودولتئے کا کردار پہلی بار اسٹیج پر آیا جس کی فیشن پرستی اور اُس کے سبق آموز نتائج پر اُس کے زمانے کے قدامت پسند دل کھول کر ہنس سکتے تھے ۔ یہاں یہ کہہ دینا بھی شاید بے موقع نہ ہو کہ عام تماشائیوں کا اجتماع عموماً قدامت پسند ہوتا ہے اور پیشہ ور ڈرامہ نویس ہمیشہ اُن ہی کی خوشنودی کو مدنظر رکھتا ہے ۔ خیر سلاّ کا پارٹ جس خوش اسلوبی سے رحیم بخش کر گئے ، پھر کبھی دیکھنے میں نہیں آیا ۔ کسی سے اُن کا ذکر لدھیانہ سننا یاد ہے لیکن اردو

کا لہجہ ایسا بے عیب تھا کہ گمان بھی نہ گزر سکتا تھا کہ اِن کا وطن لدھیانہ ہو سکتا ہے۔ پانچ فٹ آٹھ انچ قد ہو گا۔ جسم کسی قدر فربہ، قد و عمر کے ساتھ بڑھتی چلی گئی۔ بتا چکا ہوں کہ آواز نکلین تھی۔ الفاظ بڑی خوبی سے ایسے واضح الفاظ میں اور ضرورت کے مطابق ایسے لہجے میں ادا کرتے کہ تماشائی پورے پورے طور پر لطف اندوز ہوتے اور اُن کا ردِ عمل ہمیشہ توقع کے مطابق ہوتا۔ خیر سلا کے پارٹ میں نوو دتوں کا چھچھورا پن اور ہیکڑی، اپنے ماضی سے شرم آلود بے رخی، فیشن کی دیوانہ وار فریفتگی اور خلاف امید افتاد و شکلہا پر استعجاب و حیرانگی وہ ایسے کمال سے ادا کرتے تھے کہ معلوم ہوتا تھا یا وہ اِس پارٹ کے لئے بنے ہیں یا یہ پارٹ اُن کے لئے لکھا گیا ہے۔

جہاں تک مجھے یاد ہے اِسی کھیل میں طاہرہ کا پارٹ اشرف خاں کیا کرتے تھے۔ اِن کے کام میں نہ کوئی خاص خوبی تھی نہ عیب سچ یہ ہے کہ میں اِن کی ایکٹری کا زیادہ قائل نہ تھا لیکن پروفیسر بچنک مصنف انڈین اسٹیج، اردو اسٹیج کے بالکل ایکٹروں سے قطعی ناواقف ہونے کی بنا پر اِن کے متعلق لکھتے ہیں کہ یہ اُن چند مسلمان ایکٹروں میں سے ہیں جو اردو اسٹیج پر نام پیدا کر سکے۔ مجھے اشرف سے زیادہ بدرالدین پسند تھے جو بدھو کے نام سے یاد کئے جاتے تھے۔ یہ کبھی طاہرہ کا پارٹ کرتے تھے اور کبھی شمسہ کا۔ اِن کا ذکر میں آئندہ کسی زیادہ موزوں موقع پر کروں گا۔

نیو البرٹ کے کئی اَور کھیل بھی دیکھے جن میں سے قابل ذکر طالب کا لیل و نہار، ذاتی کا راجہ بھرتری ہری اور عباس کا زنجیر گوہر ہیں۔ نیو البرٹ کا لیل و نہار اتنا مقبول نہ ہو سکا جتنا بعد میں نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کا ہوا۔ لیکن نیو البرٹ کے لیل نہار کے ذکر کے ساتھ مجھے ایک اَور بالکل ایکٹر یاد آ گئے۔ جن کا نام مہدی حسن تھا اور جو اِس کھیل میں جواہر خاں کا پارٹ بڑے سلیقے سے کرتے تھے۔ اِن صاحب کا وطن نہ جانے کہاں تھا، قد کے چھوٹے تھے، آواز بہت اچھی پائی تھی۔ بول چال سے یوپی کے معلوم ہوتے تھے۔ فقرے مناسب لہجے سے ادا کرنے پر بڑی قدرت رکھتے تھے۔ مبالغے اور تصنع سے بچ کر ایسا چاقو تلا اور شستہ پارٹ کرتے تھے کہ اِن کے اسٹیج پر داخل ہوتے ہی لطف و سرور کا احساس ہوتا تھا۔ بھرتری ہری مجھے پسند تو بہت آیا تھا لیکن اب حافظے پر زور دینے سے بھی یاد نہیں آتا کہ تماشے میں بھرتری ہری کا پارٹ کس نے کیا تھا۔ اور رانی پنگلا کا کس نے۔ زنجیر گوہر کمپنی کے خاص کھیلوں میں سے تھا، لیکن اِس کی کوئی غیر معمولی قابل قدر بات یاد نہیں۔ کسی سے سنا یا کہیں پڑھا ہے کہ یہ برماں اور فلچر کے کسی کھیل سے اخذ کر کے لکھا گیا ہے۔

میں اِس زمانے میں ماڈل اسکول کی ساتویں جماعت میں پڑھتا تھا۔ ڈراما لکھنے کا بھوت پھر سر پہ سوار ہوا تو اپنا دوسرا طبع زاد ڈراما میں نے اِسی جماعت میں لکھنا شروع کیا اور آٹھویں جماعت تک اُس کے لکھنے میں مصروف رہا۔ اِس ڈرامے کے متعلق مجھے اِس کے سوا اَور کچھ یاد نہیں کہ خلیفہ ہارون الرشید اور ملکہ زبیدہ کے متعلق رومانی انداز کی کہانی تھی جس کے پہلے سین میں ملکہ زبیدہ کنیزوں کے ساتھ آتی اور اُنہیں بتاتی تھی کہ نہ جانے وہ کیوں اداس ہے۔ ممکن ہے یہ "ابوالحسن" ہی کی کہانی ہو۔ کبھی کبھار، جب جی چاہتا اِس ڈرامے کا کوئی سین لکھ لیتا۔ نامکمل ڈرامے ہی کی کاپی میرے بے تکلف دوستوں کے حلقے میں گھومتی اور داد حاصل کرتی رہتی تھی۔ اب کے گھر کے لوگوں کو نہ بتایا تھا کہ میں کوئی ڈرامہ لکھ رہا ہوں۔ اب یہ بھی یاد نہیں کہ اِس ڈرامے کا مسودہ کھویا گیا تھا یا میں نے خود ہی تلف کر ڈالا تھا۔

میرا خیال ہے کہ ۱۹۱۳ء کے آس پاس بھاٹی دروازے کے باہر پرانے لاہور کے نامور رئیس رام سرن داس نے تھیٹریکل کمپنیوں کے لئے پہلا پختہ منڈوا تعمیر کرایا تھا۔ بھاٹی دروازے سے حضرت داتا گنج بخش صاحب کے مزار کی طرف چلیں تو تھوڑی دور چل کر سڑک دو راستوں میں تقسیم ہو جاتی ہے ایک راستہ مزار کی طرف جاتا ہے۔ دوسرا موہنی روڈ کی طرف۔ یہ راستے جہاں تقسیم ہوتے ہیں اس مقام پر جو شلث سی پڑی ہے، یہاں لاہور کا پہلا پختہ تھیٹر تعمیر ہوا تھا جو رائے بہادر رام سرن داس کے والد کے نام پر میلا رام تھیٹر کہلاتا تھا۔ یہ خالی زمین اب بہت تھوڑی معلوم ہوتی ہے لیکن جب یہاں منڈوہ تھا تو اس کا اسٹیج بھی اچھا خاصا بڑا تھا۔ اور تماشائیوں کے بیٹھنے کی جگہ بھی ناکافی نہ تھی۔ مزار کی طرف جو سڑک ہے اُدھر دو ڈھائی گز چوڑا راستہ تھا جس میں سے گزر کر تماشائی مختلف درجوں کے دروازوں پر پہنچتے تھے۔ راستہ سیدھا ایک پھاٹک پر ختم ہوتا تھا۔ یہ پھاٹک اسٹیج کے حصے میں جانے کے لئے تھا۔ تھیٹر کے مالک وغیرہ اسی پھاٹک کے سامنے کرسیاں ڈالے بیٹھے رہتے تھے۔ عورتوں کی گیلری میں جانے کا راستہ پچھلی طرف اُس سڑک پر تھا، جو موہنی روڈ کو جاتی ہے۔

میں نے اِس منڈوے میں سب سے پہلا کھیل دی پارسی رپن تھیٹریکل کمپنی کا دیکھا تھا۔ کھیل تھا گل بکاؤلی جسے محمود میاں رونق نے لکھا اور جس میں طالب بنارسی نے بعد میں ترمیم کی مگر اس کھیل کے متعلق نہ جانے کیوں مجھے اس کے سوا اَور کچھ یاد نہیں کہ جو ایکٹرس بکاؤلی کا پارٹ کر رہی تھی اُس کے نقش نیپالیوں کے سے تھے۔ اور کسی سین میں اُس نے نیلی شنیل کا لباس پہنا تھا۔ گل بکاؤلی کے علاوہ میں نے اِس کمپنی میں مراد کا آب ابلیس بھی دیکھا تھا لیکن اس کی بھی کوئی تفصیل یاد نہیں رہی۔ یہ بات بھی نہیں کہ یہ کوئی ادنیٰ کمپنی ہو جس کے تماشوں کو میں نے توجہ کے قابل نہ سمجھا ہو۔ جہاں تک میرا خیال ہے یہ کمپنی بمبئی کی تھی اور ساز و سامان کے اعتبار سے اگر اُن کمپنیوں سے بہتر نہیں جن کا ذکر میں کر چکا ہوں تو اُن سے بد تر بھی نہ تھی۔ ممکن ہے میں نے اِس کے تماشے روپے خرچ کر کے دیکھے ہوں اور یہ بات مجھے اُس وقت ناگوار گزری ہو اور اِس ناگواری نے تماشوں کی تفصیلیں ذہن سے محو کر دی ہوں۔

میلا رام تھیٹر ہال کی خاص قابل ذکر کمپنی جو اسی ہال کی چار دیواری میں بن کر تیار ہوئی، آغا حشر کی دی انڈین شیکسپیئر تھیٹریکل کمپنی تھی۔ میں اِس زمانے میں غالباً سنٹرل ماڈل اسکول کی آٹھویں جماعت میں پڑھتا تھا۔ میلا رام تھیٹر ہال ہمارے اسکول سے بہت قریب تھا۔ اِدھر لاہور میں چرچا تھا کہ اِس ہال میں آغا حشر نئی کمپنی بنا رہے ہیں۔ اِس کے تماشے شروع ہونے کا سب کو اشتیاق تھا۔ ہم اسکول کے کئی دوست چھٹی ہو جانے کے بعد اس ہال پر سے ہو کر گھر جاتے تھے۔ وہاں کبھی کبھار اندر سے تعلیم پہلوانی یا طبلے سارنگی کی آوازیں آ رہی ہوتیں جنہیں ہم رُک کر بہت اشتیاق سے سننے لگتے تھے۔ کبھی کبھی ہمارے ساتھیوں میں سے ایک لخت کوئی کہتا "وہ رہے آغا حشر!" اور ہال کے احاطے میں داخل ہوتے ہوئے اُن کی ایک جھلک دکھائی دے جاتی۔

کچھ عرصے کی تیاری کے بعد آغا صاحب نے خواب ہستی کے کھیل سے اپنی کمپنی کا آغاز کیا۔ پہلی رات ہال تماشائیوں سے کھچا کھچ بھرا ہوا تھا۔ اِس موقع پر آغا صاحب نے ایک دھواں دار تقریر بھی کی تھی۔ جس کا تعلق ڈراما اور تھیٹر اور آغا صاحب کی خدمات سے تھا۔ خواب ہستی کا تماشہ لوگوں نے بہت پسند کیا۔ یہ ڈراما اصل میں کسی اَور صاحب کی تصنیف ہے۔ اِس کا پہلا نام تھا "ڈاویچ" اور اِس پر بحیثیت مصنف کے کسی صاحب مولا بخش ہمدم کا نام چھپا کرتا تھا۔ آغا صاحب نے اِس کھیل کو از سر نو لکھا تھا۔ یہ بھی

سننے میں آچکا ہے کہ خواب ہستی سہراب جی اور گرا کی نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے لئے لکھا گیا تھا۔ آغا صاحب کے ہاں جن ایکٹروں نے اس کھیل میں کام کیا، اُن میں سے اکثر کم از کم لاہور کے لئے نئے تھے ہیں اُن میں سے بدرالدین عرف بُدھو کے سوا کسی کو نہ جانتا تھا۔ جہاں تک مجھے یاد ہے بدرالدین نے اس کھیل میں عباسی کا پارٹ کیا تھا۔

اپنی کمپنی چلانے کے لئے آغا صاحب کو نئے کھیلوں کی ضرورت پڑی۔ کمپنی چلانے کے دھندے سے اتنا وقت نہ ملتا تھا کہ کوئی نیا کھیل دل جمعی سے سوچ کر لکھ سکیں چنانچہ اُس زمانے میں انہوں نے بعض دوسرے ڈراما نویسوں کے کھیلوں کو ترمیم کر کے اور نئے نام رکھ کر اپنی کمپنی میں پیش کیا۔ امرت لعل نے ورڈی کے اوپیرا رگوبٹو سے ایک کھیل "امرت" تیار کیا تھا۔ آغا صاحب نے اس کھیل میں ترمیم کر کے اسے اپنے ہاں "ٹھنڈی آگ" کے نام سے پیش کیا۔ اس کے بعض مناظر اس وقت آنکھوں میں ہیں، ایکٹروں کے چہرے بھی نظر آ رہے ہیں لیکن میں اُن کے نام سے واقف نہیں ہوں اتنا بہرحال یاد ہے کہ اس کھیل کو کوئی خاص کامیابی حاصل نہ ہوئی تھی۔

دوسرا بیگانہ کھیل آغا صاحب نے ابراہیم محشر کا خون جگر پاپر دفیسر بجنیک نے اپنی کتاب انڈین اسٹیج میں لکھا ہے کہ یہ کھیل بومان اینڈ فلچر کے کسی کھیل کا ردِ پانتر ہے مگر یہ نہیں لکھا کہ کس کھیل کا۔ آغا صاحب نے ترمیم کے بعد اس کھیل کو اپنی کمپنی میں "شام جوانی" کے نام سے پیش کیا۔ مجھے اس کھیل میں دو ایکٹروں کا کام خصوصیت سے پسند آیا۔ ایک بدرالدین عرف بدھو کا جو نوبہار کا پارٹ بڑی سمجھ داری سے کرتے تھے۔ میں نے دوسری کمپنیوں کے اسی کھیل میں دوسرے ایکٹروں کو بھی نوبہار کا پارٹ کرتے دیکھا ہے مگر نقاب پوش محبوبہ کے پارٹ میں ایک رات کی رفاقت کے کردار و اسرار کی جو فضا بدرالدین اپنی آواز اور حرکات کے زور سے پیدا کرتے تھے وہ اَور کہیں نظر نہ آئی۔ دوسرا پارٹ جو مجھے یاد رہ گیا ہے محمود کا ہے جس میں عبدالرحمٰن کابلی کی بھاری بھرکم شخصیت اپنی پراسرار محبوبہ کے ساتھ تماشائیوں کو بھی یوں اپنی گرفت میں لے لیتی تھی کہ نظر اُن پر سے اٹھتی نہ تھی۔ میں نے عبدالرحمٰن کابلی کو پہلی بار آغا صاحب ہی کی کمپنی میں دیکھا تھا۔

آغا حشر نے اپنی کمپنی کے لئے جو تیسرا بیگانہ کھیل لیا وہ بھی ابراہیم محشر ہی کا تھا۔ محشر کے کھیل کا نام "حسین قاتل" تھا، آغا صاحب نے ترمیم کرنے کے بعد اس کا نام "خود پرست" رکھا۔ جہاں تک مجھے یاد ہے یہ کھیل شام جوانی سے زیادہ مقبول ہوا تھا مگر مجھے پسند نہ آیا تھا۔ اس میں خود پرست غضبان (جو خدائی کا دعوےٰ کرتا ہے) کا پارٹ عبدالرحمٰن کابلی ادا کرتے تھے۔ پارٹ میں سمجھنے ضرور تھے مگر کردار میں ایسی پختگی ہی نہ تھی جو دل کو لگتی۔

آغا حشر نے اپنی کمپنی میں پیش کرنے کے لئے دوسروں کے ان کھیلوں میں اس لئے ترمیم کی کہ کمپنی کی انتظامی مصروفیتیں خود ڈراما لکھنے کی مہلت نہ دیتی تھیں۔ دوسرے یہ کھیل عوام کی پسند کے ہوتے ہوئے بھی جب پہلی بار اسٹیج پر آئے تو زیادہ کامیاب نہ ہوئے تھے۔ آغا صاحب کے خیال کے مطابق ان کھیلوں میں اتنا دم تھا کہ مناسب ترمیم انھیں مقبول بنا سکتی تھی۔ اُن کا یہ خیال غلط نہ نکلا۔ ان کھیلوں کو کوئی غیر معمولی کامیابی تو حاصل نہ ہوئی لیکن کچھ عرصہ تماشائیوں سے مندوہ بھر دینے میں ناکام نہ رہے۔

(باقی پھر کبھی)

کربل کتھا

مختارالدّین ارزو ، مالک رام

کمال الدین حسین بن علی واعظ[1] کاشفی ، نویں صدی ہجری کے نصف اوّل میں شہر سبزوار میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم گھر پر والد کی نگرانی میں پائی، جو اپنے زمانے کے جیّد علما میں تھے۔ تحصیلِ علم سے فراغت کے بعد وعظ و ارشاد کا کام شروع کیا۔ کچھ دن سبزوار میں گزارنے کے بعد وہ نیشاپور پہنچے اور پھر مختصر قیام کے بعد یہاں سے مشہد چلے گئے۔ مشہد میں وہ مدت دراز تک مقیم رہے۔ جس زمانے میں جامی ہرات میں تھے، کاشفی نے ان کی خدمت میں رہ کر ان سے استفادہ کیا اور انہیں کے مشورے سے وہ سلسلہ نقشبندیہ میں داخل ہوئے۔ ہرات میں تالیف و تصنیف کی مشغولیتوں کے ساتھ ساتھ انہوں نے وعظ و خطابت کا سلسلہ بھی جاری رکھا۔ وہ بلند پایہ مصنف ہونے کے علاوہ خوش گفتار اور زبان آور خطیب بھی تھے۔ ان کے علم اور خطابت کی شہرت وہاں کے امرا اور شہزادوں اور پھر خانوادۂ تیمور کے آخری نامور ابوالغازی سلطان حسین میرزا بایقرا (۸۷۳ھ/۱۴۶۸ء تا ۹۱۱ھ) تک پہنچی۔ انہوں نے سلطان کے دربار میں بڑا رتبہ پایا اور مزید برآں انہیں اس کے صاحب کمال وفضل وزیر امیر علی شیر نوائی (۸۴۴ھ/۱۴۴۱ء تا ۹۰۶ھ/۱۵۰۱ء) کی سرپرستی بھی حاصل ہوئی۔ کاشفی نے طویل عمر گذار کر ہرات ہی میں وفات پائی "مخدوم محمد حسین" تاریخ ہے۔

کچھ تذکرہ نویس کاشفی کو حنفی اور بعض انہیں شافعی لکھتے ہیں۔ چونکہ ان کی بعض تصانیف مدح ائمہ معصومین سے بھری ہوئی ہیں۔ اس لئے کچھ لوگ انہیں شیعی سمجھتے ہیں۔ اس سلسلے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ ہرات اور بلادِ ماوراءالنہر میں انہیں شیعی اور رافضی خیال کیا جاتا اور سبزوار اور دوسرے شیعی ممالک میں سنّی اور حنفی۔ ہرات وغیرہ میں انہیں شیعی سمجھے جانے کا سبب یہ ہے کہ وہ سبزوار کے تھے۔ جہاں کے باشندے حضرت علی رضؓ اور اہل بیت کی محبت و پیروی کے لئے مشہور ہیں، اسی لئے کہا جاتا ہے کہ اصولاً کوئی سبزواری سنّی نہیں ہو سکتا۔ بہرحال ان کے مذہب کے بارے میں ہمیں علی شیر نوائی کا بیان ضرور مدنظر رکھنا چاہیئے۔ جس سے زیادہ کوئی ان کے معتقدات سے واقف نہیں ہو سکتا۔ وہ لکھتا ہے:[2] "مولانا، سبزواری است، و لیکن از رفض ایشاں عاری است و از مذہب باطل ایشاں بری و لیکن از تہمت بری نیست۔"

کاشفی کا مقام مذہبیات اور علوم ریاضیات میں بہت بلند ہے۔ ان کے تذکرہ نویسوں نے لکھا ہے کہ وہ اصناف علوم معقول اور

۱:- کاشفی سے متعلق چند سطروں کا ایک مضمون نچو آرنلڈ نے انسائیکلوپیڈیا اسلام (لائڈن، ۱۹۲۷ء)، ۲: ۸۹۱ میں سپرد قلم کیا تھا۔ یہ بہت مختصر اور غیر تشفی بخش ہے۔ یہاں دوسرے ماخذ کے ساتھ روضۃ الشہدا (چاپخانۂ خاور، تہران، ۱۳۴۱ شمسی) کے ناشر کا دیباچہ بھی پیش نظر رکھا گیا ہے۔

۲:- علی شیر نوائی، ۸۹۶ھ (سالِ تالیف مجالس النفائس) میں لکھتے ہیں: "در مدت بیست سالست کہ در شہر ہرات ساکن است۔" (مجالس النفائس: ۹۲) گویا وہ ۸۷۶ھ میں ہرات وارد ہو چکے تھے۔

۳:- نوائی: مجالس النفائس (تہران، ۱۳۲۳ شمسی)، ۲۶۸

انواع فنون منقول میں بہرہ تمام رکھتے تھے اور دیار خراسان میں ان کے برابر کا کوئی مفتر نہ تھا۔ قاضی نورالله شوستری[۴] کہتے ہیں "در بلاغت فصیح عهد و صبیح مهد و سحبان زمان و حسّان دوران بوده، و در سائر علوم نیز با مثال و اقران دعویٰ برابری می نمود۔"

خود کاشفی کا مربّی اور سرپرست میر علی شیر نوائی[۵] ان کا کس درجہ معترف ہے، اس کا اندازہ اس کی اس رائے سے ہو سکتا ہے۔ "مولانا بغایت ذو فنون و پرکار واقع شده، و کم فنے باشد کہ او را دران دخلے نباشد، خصوصاً وعظ و انشاء و نجوم کہ حق اوست، و در ہر یک ازین کار ہائے مشہور و متعین وقوفے تمام دارد۔"

کاشفی کی تصانیف[۶] میں ۳۰ سے زائد کتابیں بتائی جاتی ہیں، آقائے علی اکبر دھخدا نے ۲۵ کتابوں کے نام گنائے ہیں۔ ان میں جواہر التفسیر، تفسیر حسینی، اخلاق محسنی، انوار سہیلی بہت مشہور ہیں۔ لیکن جس کتاب سے ان کی شہرت عوام تک پہنچی اور جس نے لاکھوں قلوب متحرک کئے وہ بلاشبہ ان کی کتاب روضۃ الشہدا ہے۔

روضۃ الشہدا یہ کتاب کاشفی نے ہرات کے ایک شہزادے[۷] "مرشد الدولۃ والملۃ والدین عبداللہ المشتہر بہ بیدمرزا کی فرمائش پر ۹۰۸ھ میں مرتب کی تھی[۸]۔ یہ اپنے موضوع پر بہت کامیاب تصنیف ہے، اگرچہ اس میں بعض ضعیف روایتیں بھی داخل ہو گئیں ہیں۔ لیکن اس کی مقبولیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

ایران اور پھر ہندوستان میں روضۃ الشہدا مجالس عزا میں اس کثرت سے پڑھی جاتی رہی ہے کہ ایسی مجلسوں کے لئے "روضہ خوانی" اور پڑھنے والوں کے لئے "روضہ خوان" کی اصطلاحیں بن گئیں۔ رضازادہ شفق لکھتے ہیں:۔ "روضۃ الشہدا در ذکر مصائب حضرت امام حسین و یاران اوست و میتوان گفت قدیم ترین کتابیست کہ بدین تفصیل مصیبت ائمہ را ذکر کردہ۔ مذہبان در مجالس عزا از آں کتاب می کردند، و گویا اصطلاح "روضہ خوانی" از نام ہمیں کتاب آمدہ باشد۔"

سید محمد کاظم استاذ دانشگاہ تہران بھی یہی لکھتے ہیں[۱۰] "کتاب روضۃ الشہدا کہ بعد با کلمہ "روضہ خوانی" از نام ایں کتاب گرفتہ شدہ۔" ہندوستان میں بعض مقامات میں ابھی حال تک روضہ خوانی کا رواج ہو رہا ہے لیکن جوں جوں لوگ شیعی علماء کے مواعظ و ارشادات میں زیادہ دلچسپی لینے لگے، روضہ خوانی کی رسم ختم ہوتی گئی۔

۴۔ نورالله شوستری: مجالس المومنین (تہران ۱۲۹۹ھ) ۲۳۵، ۲۳۶

۵۔ فوائی: مجالس النفائس ۹۲ نیز دیکھئے ۲۶۸

۶۔ علی اکبر دھخدا لغت نامہ (تہران، ۱۳۲۷ شمسی ببعد) ۵۱: ۱۹۰

۷۔ کاشفی، روضۃ الشہدا (تہران ۱۳۴۴ شمسی) ۱۲ بعض نسخوں میں بیدمرزا کا ذکر موجود نہیں مثلاً متحف بریطانی (لندن) کا نسخہ بیدمرزا کے ذکر سے خالی ہے

۸۔ روضۃ الشہدا ۲۸۲

۹۔ رضازادہ شفق: تاریخ ادبیات ایران (تہران، ۱۳۲۱ھ) ۲۳۲

۱۰۔ اسفزاری، روضات الجنات فی اوصاف مدینۃ ہرات (تہران، ۱۳۳۸ھ): ۲۷۸ حاشیہ

روضۃ الشہدا کی مقبولیت کا کچھ اندازہ اس کے نسخوں کی کثرت سے کیا جا سکتا ہے۔ ایران، ہندوستان اور یورپ کے تقریباً تمام اہم کتاب خانوں میں اس کے خطی نسخے ملتے ہیں[11]۔ یہ کتاب ہندوستان اور ایران میں بار بار چھپی ہے۔

روضۃ الشہدا کے تراجم

کتاب کی مقبولیت کو دیکھ کر لوگوں نے اس کے ترجمے تیار کئے۔ چنانچہ ترکی میں اس کا ترجمہ محمد بن سلیمان بغدادی فضولی (م ۹۶۳ھ یا ۹۷۰ھ) نے حدیقۃ السعدا کے نام سے کیا۔ فضولی نے اس ترجمے کے ساتھ مطالب و فوائد کا جا بجا اس قدر اضافہ کیا ہے کہ بقول حاجی خلیفہ[12] یہ ترجمہ بجائے خود ایک مستقل تالیف کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ ترکی ترجمہ مطبع بولاق (مصر) میں دو مرتبہ ۱۲۵۲ھ/۱۸۳۶ء اور ۱۲۶۵ھ/۱۸۴۸ء میں چھپا؛ تیسرا ایڈیشن ۱۲۷۲ھ/۱۸۵۶ء میں استانبول سے شائع ہوا[13]۔

ترکی میں دوسرا ترجمہ حاجی قیصری نے سعادت نامہ کے نام سے کیا۔ اس میں بھی مترجم نے بہت اضافے کئے اور موقع بموقع خود اپنے اشعار درج کئے ہیں[14]۔

روضۃ الشہدا ہندوستان کے مصنفین و شعرا کے نزدیک بھی بہت مقبول رہی ہے۔ غالباً سب سے پہلے گلبرگہ کے ایک شخص سیوا نامی[15] نے ۱۰۹۲ھ میں اس کا دکنی نظم میں ترجمہ کیا۔ سیوا، علی عادل شاہ ثانی (م ۱۰۸۳ھ) کا ہم عصر تھا۔ سیوا کے علاوہ محمد فیاض ولی دیوری[16] نے بھی دکنی میں اس کا منظوم ترجمہ کیا۔ اس ترجمے کا زمانہ ۱۱۳۰ھ بتایا جاتا ہے[17]۔ اس کے بعد حسن بیگ نے اس کا دکنی نثر میں ترجمہ کیا اور وسیلۃ النجات اس کا نام رکھا۔ اس کا صرف ایک ہی نسخہ اب تک ملا ہے جو کتاب خانہ سالار جنگ (حیدر آباد) میں محفوظ ہے[18]۔ سید احمد علی کاکیا ہوا ایک اور منظوم ترجمہ مسلم یونیورسٹی علی گڈھ کے کتاب خانے میں ہے؛ اس کا سالِ تصنیف ۱۱۸۲ھ ہے۔

بیدر کے سید میر ولی خاں مونس نے ۱۱۹۰ھ میں روضہ کا ترجمہ نثر میں ریاض الطاہرین کے نام سے کیا۔ اس کا دوسرا نام انہوں نے

۱۱۔ نسخوں کی تفصیلات کے لئے دیکھئے: اسٹوری، فارسی ادب (بزبان انگریزی)، (لندن ۱۹۲۵ء) ۱: ۱۲۱

۱۲۔ چارلس ریو: فہرست مخطوطات ترکی در متحف بریطانی (بزبان انگریزی)، (لندن، ۱۸۸۸ء)

۱۳۔ اسٹوری فارسی ادب ۱: ۲۱۳

۱۴۔ حاجی خلیفہ: کشف الظنون (استانبول، ۱۳۱۱ھ) ۱: ۵۸۳، نیز ۲: ۲۶

۱۵۔ شمس اللہ قادری: اردوے قدیم: ۷۸

۱۶۔ مولوی کریم الدین اس سے متعلق لکھتے ہیں: یہ ایک مصنف دکھنی ہے۔ اس نے دکھنی زبان میں روضۃ الشہدا امام حسین کی شہادت میں لکھی ہے یہ کتاب ۱۶۸۱ء میں اس نے تصنیف کی تھی۔ اس کے مرثیے بھی امام باڑوں میں پڑھے جاتے ہیں۔ (طبقات شعرائے ہند: ۲۸)

۱۷۔ نصیر الدین ہاشمی: فہرست کتب خانہ سالار جنگ (حیدر آباد، ۱۹۵۶ء) ص ۵۲۰۔ ہاشمی مرحوم نے لکھا ہے کہ اکثر نسخوں پر ۱۱۳۰ سالِ تصنیف درج ہے، ایک نسخہ پر ۱۱۲۹ ملتا ہے۔ اس کے برعکس مجتبیٰ کے دو مطبوعہ نسخے جو ہماری نظر سے گزرے ہیں۔ ان میں صراحتاً ۱۱۱۹ لکھا ہے:۔

کیا ہوں ختم جیب درد کا حال — گیارہ سو پہ تھا انیسواں سال

۱۸۔ ایضاً ۵۳۶، سالِ تصنیف کی بحث یہاں دیکھی جائے۔

حادثاتِ کربلا لکھا ہے۔ سید ہدایت علی واسطی بلگرامی نے ایک ترجمہ ۱۲۰۶ھ میں "دہ مجلس" کے نام سے کیا۔ اس کا نسخہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے کتب خانے و ذخیرہ احسن مارہروی، میں ہے۔ سید حیدر بخش حیدری دہلوی (م ۱۲۳۰ھ) نے پوری کتاب کا ترجمہ گلشنِ شہیدان کے نام سے "زبانِ ریختہ" میں کیا۔ لیکن چونکہ یہ کتاب بہت طویل تھی، عام پڑھنے والوں کی سہولت کے لئے انھوں نے ۱۲۲۰ھ میں اس کا انتخاب گلِ مغفرت کے عنوان سے تیار کیا۔ یہ کتاب بارہ مجلسوں میں تقسیم کی گئی ہے اور مجلسوں کی ترتیب وہی ہے جو روضۃ الشہدا میں ہے۔ روضۃ الشہدا ہی کے نام سے ایک ترجمہ عبداللہ اور علاؤالدین نے مل کر ۱۲۸۰ھ میں کیا تھا ایک اور ترجمہ منشی علی احمد کی خامہ فرسائی کا نتیجہ بھی ملتا ہے۔ پہلی کتاب کا ایک نسخہ کتب خانہ آصفیہ حیدرآباد میں اور دوسری کا مولوی عبدالحق کے ذاتی کتاب خانے مخزونہ انجمن ترقی اردو کراچی میں محفوظ ہے۔ اگر تلاش جاری رکھی جائے تو غالباً اور ترجمے بھی ملیں گے، یہاں استقصا منظور نہیں۔

اردو کے بعض مصنفین اور شعرا نے روضۃ الشہدا کے طرز پر بطور خود بھی کتابیں لکھی ہیں۔ بظاہر کچھ ان میں سے کاشفی کی کتاب سے مستفاد ہیں۔ ان میں سے روضۃ الشہدا مصنفہ میر حسن جعفری (تصنیف بعد ۱۲۱۵ھ) ہے۔ روضۃ الاطہار مصنفہ نوازش علی شیدا (تصنیف ۱۲۱۴ھ) ضیاء الابصار، مصنفہ مرزا اکبر علی (تصنیف ۱۲۳۳ھ) بستانِ شہادت مصنفہ سید احمد مداسی (تصنیف ۱۲۵۴ھ) نفحات الشہادت مصنفہ سید سلطان محی الدین بادشاہ قادری (تصنیف ۱۲۸۵ھ) دقابلِ ذکر ہیں۔

روضۃ الشہدا کے دس باب ہیں اور ایک خاتمہ۔ پہلے اور دوسرے باب میں "اتباعِ بعضے از انبیاء" اور "جفائے قریش باحضرت رسالت پناہ" کا حال ہے۔ تیسرے سے نویں تک سات ابواب میں بالترتیب ولادتِ سید المرسلین (۲) وفات حضرت فاطمہ (۳) شہادت حضرت علی (۴) شہادت امام حسن (۵) مناقب امام حسین (۶) شہادت مسلم بن عقیل (۷) شہادتِ امام حسین و اولاد و اقربا و سائر شہدا کے واقعات درج ہیں۔ دسواں باب "وقائع کہ بعد از حربِ کربلا بر اہلِ بیت واقع شدہ و عقوباتِ مخالفان" کے لئے مخصوص ہے۔ خاتمے میں سلسلۂ مسیطین کی اولاد اور ان کا سلسلۂ نسب درج ہے۔

روضۃ الشہدا کے خلاصے یہ کتاب مختصر نہیں کہی جا سکتی۔ بعض ابواب خاصے طویل ہیں مثلاً پہلا باب چالیس صفحوں کو محیط ہے اور نواں نوے صفحوں کو۔ ایک ہی مجلس میں پورا ایک باب سننا اور سنانا سہل نہ تھا، خاص طور پر جب کہ ان مجالس میں ساتھ

۱۹۔ نصیر الدین ہاشمی: فہرست کتب خانہ سالار جنگ: ۵۴۳

۲۰۔ اس کا پہلا ایڈیشن کلکتے سے ۱۲۲۷ھ/۱۸۱۲ء میں شائع ہوا تھا۔ ایک ایڈیشن مطبع حیدری بمبئی میں ۱۲۸۷ھ میں چھپا، ابھی حال میں گلِ مغفرت کا ایک خوبصورت ایڈیشن مجلس ترقی ادب لاہور نے (۱۹۶۵ء میں) شائع کیا ہے۔ اس کتاب کا ترجمہ بہت زمانہ ہوا، فرانسیسی زبان میں بھی ہوا تھا۔

۲۱۔ نصیر الدین ہاشمی: فہرست کتب خانہ آصفیہ (حیدرآباد ۱۹۶۱ء) ۱: ۲۷۸

۲۲۔ ڈاکٹر عبدالحق: قاموس الکتب ۱: ۹۷۸ نمبر کتاب ۲۹/۷/۳۰

۲۳۔ فہرست سالار جنگ: ۵۵۲ (۲۴) ایضاً: ۵۳۷

۲۵۔ ایضاً: ۵۵۷ ۲۶۔ ایضاً: ۵۵۹ ۲۷۔ ایضاً: ۵۶۳

ہی مرثیہ خوانی اور نوحہ خوانی بھی ہوتی ہو۔ اسی سے لوگوں کی آسانی کے لیے فارسی روضۃ الشہدا کے اختصار اور خلاصے تیار ہونا شروع ہوئے۔ یہ خلاصے کبھی خلاصۂ روضۃ الشہدا کہلائے اور کبھی انہیں وہ مجلس کا نام دیا گیا بلکہ دھندانے تو ان کی فہرست تصانیف میں خود کاشفی کی ایک تلخیص کا ذکر کیا ہے۔ جس کا نام وہ وہ مجلس بتاتے ہیں۔ منتخب روضۃ الشہدا کے نام سے ۹۹۶ھ کا لکھا ہوا، ایک قلمی نسخہ دفتر وزارت ہند لندن کے کتاب خانے میں محفوظ ہے، جس کے انتخاب کرنے والے کا نام معلوم نہیں۔ دوسرا نسخہ ۱۰۴۰ھ کا مکتوبہ، مکتبہ علی پیرس میں موجود ہے۔ ایک اور اختصار بھی وزارت ہند لندن کے کتاب خانے میں ہے، جس پر وہ مجلس نام درج ہے۔ کتاب خانہ بوڈلین آکسفورڈ میں بھی وہ مجلس نام کے ۱۰۵۸ھ اور ۱۰۸۰ھ کے لکھے ہوئے دو نسخے پائے جاتے ہیں۔ یہ انتخابات مختلف زمانوں میں مختلف اصحاب نے اپنے اپنے ذوق اور پسند کے مطابق کئے۔ ایران میں بھی اور ہندوستان میں بھی۔ اور ان کے بیسیوں نسخے متعدد کتاب خانوں میں ملتے ہیں، لیکن عجیب اور قابل ذکر بات یہ ہے کہ ہندوستان ہو یا یورپ، کہیں بھی ان میں سے کسی نسخے پر خلاصہ یا انتخاب کرنے والے کا نام نہیں ملتا۔

اردو میں بھی یہ خلاصے وہ مجلس، یازدہ مجلس، دوازدہ مجلس، کے نام سے ملتے ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ ارباب قلم صاحب مجلس کی ضرورت اور خواہش کے مطابق ابواب میں کمی بیشی کر کے ایسی کتابیں تیار کر دیتے تھے، جنہیں لوگ عشرہ محرم یا سیوم کی مجلسوں میں پڑھتے تھے۔

غرض روضۃ الشہدا کے اتباع میں متعدد شاعروں اور ادیبوں نے وہ مجلس، دوازدہ مجلس وغیرہ کے عنوان سے شہدائے کربلا کے حالات قلم بند کئے۔ کسی شخص کی تقلید اور تتبع اس کی تعریف و توقیر کا سب سے بہتر طریقہ ہے۔ اتنے سارے ترجموں اور مستقل تصنیفات کا وجود میں آجانا روضۃ الشہدا کی ہر دل عزیزی اور کامیابی کی بہت بڑی دلیل ہے۔

اسی سلسلے کی ایک اہم اور قدیم کتاب فضل علی فضلی کی لکھی ہوئی یہ کربل کتھا ہے۔

۲

کربل کتھا کربل کتھا کا نام ہمارے علمی، ادبی حلقوں میں بہت دن سے معروف ہے۔ سب سے پہلے اس کا تذکرہ مولوی کریم الدین نے کیا جن کے پاس اس کا ایک قلمی نسخہ تھا[۳۳]۔ وہ لکھتے ہیں:

"فضل علی نام تخلص فضلی، محمد شاہ بادشاہ کے عہد میں وہ موجود تھا۔ اوس نے ایک کتاب "وہ مجلس" اردو زبان میں قدما کے محاورات پر لکھی ہے۔ وہ خود کہتا ہے کہ اون ایام میں میری عمر بائیس برس کی تھی۔ اوس کتاب کا نام اوس نے، کربل کتھا رکھا ہے۔ سبب تصنیف اوس کتاب کا جو اوس نے بیان کیا ہے، بعینہٖ اوس کی عبارت بے کم و کاست لکھتا ہوں"۔

اس کے بعد انھوں نے طویل اقتباس دیا ہے جو اس نسخے کے صفحہ ۲۶ سے لے کر ۴۲ تک چلا گیا ہے۔ اس کے بعد مرتب

۳۳۔ کریم الدین: طبقات شعرائے ہند، (مطبع العلوم مدرسہ دہلی۔ ۱۸۴۸ء) ۶۱

۳۴۔ ایضاً، ص ۵۷

۳۵ ۳۶ ۳۷ ۳۸ ۳۹ ۴۰ ۴۱ ۴۲

فہرستِ ذخیرۂ اشپرنگر، قاسمی، محمد حسین آزاد، فرزند امحمد صفیر بلگرامی، احسن مارہروی، شمس اللہ قادری، نصیر حسین خیال، حامد حسن قادری

غرض جس کسی نے بھی، جو کچھ اس کتاب سے متعلق لکھا، وہ طبقات شعرائے ہند کے اسی اندراج پر مبنی ہے۔

کربل کتھا کی تالیف سے متعلق خود فضلی کا بیان بہت مفصل اور مستند ہے، لکھتے ہیں:

"باعثِ تصنیف اس نسخۂ مسعودہ کا کہ ہر حرف اس کا ایک گلدستہ بوستانِ ولایت کا ہے..... موسوم بہ کربل کتھا ہوا سبب ہوا کہ قبلۂ حقیقی اور کعبۂ تحقیقی میرا نواب مستطاب.... اعنی نواب بابا م نواب شرف علی خاں سلمہ الملک المنان، تعزیہ دار سید الشہدائے کربلا کا کہ حق تعالیٰ.... سایۂ بلند پایہ اوس غلام دوازدہ امام کا مجھ عاصی رہی کے سر پر سلامت رکھے، ہر سال تعزیہ حضرت ابا عبداللہ الحسین علیہ الصلوٰۃ والسلام کا بخلوصِ نیت اندرونِ محل مخفی بموجب حدیث شریف کہ التقیۃ دینی و دین اٰبائی والتقیۃ جنۃ بوجہ احسن بجالاتا تھا، اور بندۂ پر تقصیر حسبِ الارشاد اوس قبلہ گاہ کے خلص روضۃ الشہدا کا سوناتا تھا۔ لیکن معانی اوس کے نسا رو عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے۔ اور فقرات پر سوز و گداز اوس کتاب مذکورہ کے بسبب لغاتِ فارسی اون کوں نہ رولاتے تھے۔ اکثر اوقات بعد کتاب خانی (کذا) کے سب یہ مذکور کرتے کہ صد حیف و صد ہزار افسوس جو ہم کم نصیب عبارتِ فارسی نہیں سمجھتے اور رونے کے ثواب سے بے نصیب رہتے۔ ایسا کوئی صاحب شعور ہووے کہ کسی طرح من وعن ہمیں سمجھاوے اور ہم سے بے سمجھوں کو سمجھا کر رولاوے۔ مجھ احقر احقر (کذا) کی خاطر میں گذرا کہ اگر ترجمہ اس کتاب کا بزبانِ عبارت وحسنِ استعارات ہندی قریب الفہم عامۂ مومنین و مومنات کیجئے۔ تو بموجب اس کلام بانظام کے کہ من بکیٰ علی الحسین اوجبنا کا و جبت لہ الجنۃ بڑا ثواب باصواب لیجئے۔"

۳۵: اس فہرست میں نام "وہ مجلس" درج ہے اور کتاب کا نمبر ۱۷۳ ہے۔

۳۶: گارسین قاسی: تاریخ ادبیات ہندوی و ہندوستانی (بزبان فرانسیسی)، (پیرس ۱۸۷۰ء، دوسرا ایڈیشن)، ۱: ۴۵۷

۳۷: محمد حسین آزاد: آبِ حیات (سرفراز پریس، لکھنؤ)، ۳۴

۳۸: صفیر بلگرامی: جلوۂ خضر، (نور الانوار، آرہ - ۱۸۸۵ء) ۲: ۹۵

۳۹: احسن مارہروی: تاریخ نثر اردو (غونہ منشورات)، (مسلم یونیورسٹی پریس علی گڑھ، ۱۹۳۰ء) ۱: ۶۴، ۶۸

۴۰: شمس اللہ قادری: اردوئے قدیم، ص ۱۳۰

۴۱: نصیر حسین خیال: مغل اور اردو (کلکتہ، ۱۹۳۳ء)، ۷۵، ۷۸

۴۲: حامد حسن قادری: داستانِ تاریخ اردو، (عزیزی پریس، آگرہ، ۱۹۵۷ء - دوسرا ایڈیشن، ص ۴۷، ۴۹

۴۳: کربل کتھا: ۲۶، ۲۸

۴۴: یہاں "احقر" کی تکرار غالباً کتابت کی غلطی ہے۔

فضلی کے اس بیان سے دو باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ اول یہ کہ کتاب کا صحیح نام کربل کتھا ہے، نہ کہ وہ مجلس بکریم الدین نے اس کا نام وہ مجلس اپنی طرف سے لکھا اور غلط لکھا، کیونکہ اس میں مجلسیں دس نہیں، بارہ ہیں۔ بعد کے ناقلوں نے کریم الدین کی تقلید میں اسے وہ مجلس کہا۔ اور انہوں نے بھی غلطی کی۔

دوسرے یہ کہ فضلی محرم کی ان مجلسوں میں پوری کتاب روضۃ الشہدا نہیں بلکہ اس کا اختصار یا تلخیص و خلاصہ روضۃ الشہدا سنایا کرتے تھے۔ اس سے یہیں کم از کم ایک خلاصہ کرنے والے کا نام معلوم ہو گیا۔ غالباً کربل کتھا ان کے اسی خلاصے کا ترجمہ ہے۔

بے شک، فضلی نے روضۃ الشہدا کے مضامین کو عام فہم اردو (ہندی) میں منتقل کرنے کا فیصلہ کیا تھا لیکن روضۃ الشہدا اور کربل کتھا کے باہمی مقابلے سے معلوم ہوتا ہے کہ فضلی نے لفظی ترجمہ نہیں کیا، بلکہ اس کے مضمون اور مفاد کو اردو قالب میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ اس پر اضافہ بھی کیا ہے اور کہیں کہیں انحراف کرنے سے بھی دریغ نہیں کیا۔ بحیثیت مجموعی کربل کتھا کی عبارت روضۃ الشہدا سے اتنی مختلف ہے کہ اسے بجا طور پر فضلی کی مستقل تالیف قرار دیا جا سکتا ہے۔

فضلی نے تائید ایزدی کام شروع کیا اور ۱۱۴۵ھ/۱۷۳۲-۳۳ء میں اس کا پہلا مسودہ تیار ہو گیا۔ خود ہی اس کی تاریخ کہی۔

یہ جو نسخہ ہوا ہے اب تصنیف — ہر کسب ثواب و فیضِ بشر
چاہا تاریخ اوس کی، بولا سروش — شیعوں کی نجات کا "مظہر" (۱۱۴۵)

لیکن یوں معلوم ہوتا ہے کہ فضلی نے اس پہلے مسودے کو پندرہ سولہ برس تک عام نہیں کیا۔ عین ممکن ہے کہ اس دوران میں وہ اسے صرف ذاتی مجالس میں پڑھنے ہی کے لئے استعمال کرتے رہے ہوں۔ بہر حال انہوں نے ۱۱۶۱ھ (۱۷۴۸-۴۹ء) میں اس پر نظر ثانی کی گئی۔ اس کے مضامین میں حذف و اضافہ کیا، عبارت کی نوک پلک درست کی اور یوں کتاب اپنی موجودہ شکل میں تیار ہوئی۔ اس کی انہوں نے دوسری تاریخ کہی۔

ہر کس از من کند بہ نیکی یاد — بجہان ناشِ[۴۵] ہم بہ نیکی باد[۴۶]
۵۶۹۰ + — (۱۱۶۰ = ۶۰۱)

۴۵۔ "شعر مذکور میں اگر ناشِ، کے میم کو بسکون پڑھا جائے گا، تو وزن عروضی صحیح رہے گا۔ ورنہ بحالت اصلی تحریک، اگلے لفظ "ہم" کی بائے ہوز ساقط الوزن سمجھی جائے گی، اور غالباً یہی تلفظ صحیح ہو گا کہ زمانہ قدیم میں عین اور ہ کو الف وصل کی طرح اکثر شعرا گرا دیتے تھے" (احسن مارہروی، تاریخ نثر اردو، ص: ۷۱)

۴۶۔ کربل کتھا، ۴۲۔ فضلی نے پورے شعر یعنی دونوں مصرعوں سے ۱۱۶۱ھ تاریخ نکالنا چاہی ہے۔ لیکن اس شعر سے ۱۱۶۰ برآمد ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کے نقل ہونے میں کچھ سہو ہو گیا ہے۔ اگر اسے یوں لکھا جائے،

ہر کس از من کند بنیکی یاد — بجہان ناشِ ہم بنیکی باد

تو اس سے ۱۱۶۰ حاصل ہوں گے۔ چونکہ تاریخوں میں ایک عدد کی کمی بیشی جائز رکھی جاتی ہے۔ اس لئے یہ صحت سے قریب تر ہو گا۔

مصنف فضلی سے متعلق ہماری واقفیت کا ماخذ صرف یہی کتاب ہے، اور کسی جگہ ان کا تذکرہ دیکھنے میں نہیں آیا۔

(۱) وہ اپنا نام اور تخلص یوں لکھتے ہیں[۴۷] "اسمی بفضل علی والمتخلص بہ فضلی"۔ ایک شعر میں نام اور تخلص دونوں آگئے ہیں[۴۸]۔

نام اوس کا جو ہیگا فضلِ علی
اور تخلص کرے ہے وہ فضلی

(۲) اس کتاب کی تحریر کے وقت ان کی عمر ۲۲، ۲۳ برس[۴۹] کی تھی چنانچہ لکھتے ہیں[۵۰]:

"ابتدائے سن رشد و تمیز سے تا اب لگ کہ سن عزیز اوس کے نے عدد و عشرین سے دو تین منزل تجاوز کیا ہے"۔

چونکہ یہ کتاب انھوں نے ۱۱۴۵ھ/۱۷۳۲ء، ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ء میں لکھی تھی، اس لئے ان کا سالِ ولادت ۱۱۲۲ھ، ۱۱۲۳ھ/۱۷۱۰ء، ۱۷۱۱ء ہونا چاہیئے اور چونکہ انھوں نے اس پر ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء، ۱۷۴۹ء میں نظر ثانی کی۔ کم از کم اس سال تک تقریباً ۳۸، ۳۹ برس کی عمر تک وہ ضرور زندہ تھے۔

(۳) وہ محمد شاہ اور اس کے بیٹے احمد شاہ کے ہمعصر تھے۔ محمد شاہ "رنگیلے" کے لقب سے مشہور ہے۔ وہ اورنگ زیب عالمگیر ۱۱۱۸ھ/۱۷۰۷ء کا پوتا اور معظم شاہ عالم بہادر شاہ اوّل (م ۱۱۲۴ھ/۱۷۱۲ء) کا پوتا تھا۔ اسے شاہ گر سادات بارہہ نے ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء میں تخت پر بٹھایا اور وہ ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۸ء تک حکمراں رہا۔ نادر شاہ نے ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء میں اسی کے عہد میں دلی کو تاراج کیا تھا۔ فضلی نے محمد شاہ کا ذکر نثر اور نظم دونوں میں دیباچے میں، جو پہلی روایت میں بھی شامل تھا، کیا ہے۔

احمد شاہ، ۱۱۳۵ھ/۲۳، ۱۷۲۲ء میں پیدا ہوا۔ وہ محمد شاہ کی وفات کے بعد تخت پر بیٹھا۔ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں عماد الملک نے اس کی آنکھوں میں سلائی پھیر دی اور قید ہی میں اس کی وفات ہوئی۔

فضلی نے جب ۱۱۶۱ھ میں اپنی کتاب پر نظر ثانی کی، اس وقت محمد شاہ وفات پا چکا تھا اور احمد شاہ سریر آرائے سلطنت تھا، اس لئے کتاب کے ابتدائی دونوں فاتحوں میں اس نے نظر ثانی کے وقت اضافہ کیا اور احمد شاہ کا ذکر بڑھا دیا۔ چنانچہ وہ فاتحہ سنہم (سلسلہ اوّل) میں بطرزِ دعا لکھتے ہیں[۵۱]۔

بعد ازیں از برائے ظلِّ الٰہ — بادشاہ بہادر احمد شاہ
بادشاہت کے تخت پر تا تم — سلطنت بخش وہ رہے دائم
نت ظفر یاب رہے دو براعدا — اوس کے اعدا تمام ہوویں فنا

۴۷۔ کریل کتھا: ۳۶ — ۴۸۔ ایضاً: ۱۱

۴۹۔ کریم الدین نے عمر ۲۲ برس لکھی ہے۔ (طبقات، ص ۵۰) اور قاسمی نے اپنی تاریخ ادبیات ہندوی، ہندوستانی، ص ۴۵، دونوں کا تعین بے بنیاد ہے۔

۵۰۔ کریل کتھا: ۳۶ — ۵۱۔ ایضاً: ۱۰

دوسری جگہ یوں لکھا ہے۔[۵۲]

بازبہر قیام خلق الٰہ　　بادشاہ جہاں احمد شاہ
بہر دفع اعادی اسلام　　بہر حاجات مومنیں آں گاہ
... ...

پڑھو سب کرکے ترک گفت و شنید
فاتحہ باسہ سورۂ توحید

البتہ دیباچے کے اخیر میں محمد شاہ کی مدح جس طرح لکھی تھی جوں کی توں رہنے دی۔ اس کے چند شعر ہیں:[۵۳]

محمد شاہ، شاہ عدل گستر　　کمینہ چاکرش دارا، سکندر
ہے عدل اوکی سیتی آفاق معمور　　ہوا ظلم و ستم اوس دور سے دور
سراپا زیب تخت کامرانی　　باوزیبا شدہ صاحبقرانی
سپہر سلطنت کا مہر انور　　خلافت کے فلک کا روشن اختر[۵۴]
الٰہی تا جہاں پائندہ باوا　　برادورنگ شہی زیبندہ باوا

(۴) یہ کتاب فضلی نے نواب شرف علی خان کے اہل خانہ کی فرمائش[۵۵] پر لکھی تھی۔ نواب شرف علی خاں سے متعلق ہماری معلومات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ فضلی کے ایک شعر سے خیال ہوتا ہے کہ انہیں "امین الدولہ" کا خطاب ملا تھا۔ لکھا ہے۔[۵۶]

امین دولت و خان زمانہ　　بحسن خلق در عالم فسانہ

خاندان مغلیہ کے حکمرانوں کی اکثریت اہل سنت والجماعت کے مسلک کی پیرو تھی۔ لیکن دربار میں صاحب اثر و نفوذ شیعی امیروں کی تعداد بھی کم نہیں تھی۔ یہ اثرات ہمایوں کے عہد، ۹۳۰ھ/۱۵۳۰ء، ۹۶۳ھ/۱۵۵۶ء میں شروع ہوئے۔ قیاس کہتا ہے کہ محمد شاہی عہد میں نواب شرف علی خاں کوئی صاحب اثر شیعی امیر رہے ہوں گے۔

۵۔ فضلی نے جس طرح نواب شرف علی خاں کا ذکر کیا ہے، اس سے یقین ہوتا ہے کہ وہ ان کے بہت قریبی رشتے دار تھے۔ بلکہ گمان گزرتا ہے کہ وہ شاید ان کے والد تھے۔ فضلی نے پہلے انہیں اپنا "قبلہ حقیقی اور کعبہ تحقیقی"[۵۷] لکھا۔ پھر "نواب بابا ام"[۵۸] کہا اور دعا کی کہ خدا "سایہ

۵۲۔ کربل کتھا: ۱۷

۵۳۔ کربل کتھا: ۳۵، ۳۶۔ اس سے پہلے ایک صفحے میں محمد شاہ کی نثری مدح بھی دیکھنے کے لائق ہے۔

۵۴۔ یہاں قابل ذکر بات یہ ہے کہ محمد شاہ رنگیلے کا اصلی نام "روشن اختر" تھا۔

۵۵۔ قیاسی ہے صراحت کی ہے کہ یہ کتاب شرف علی خاں کی ماں کے لئے لکھی گئی تھی۔

۵۶۔ کربل کتھا، ۳۰　　۵۷۔ کربل کتھا: ۳۷　　۵۸۔ ایضاً

بلند پایہ ادیب غلام دوازدہ امام کا فجر عاصی رہی کے سر پہ سلامت رکھے"۔ پھر آگے ان کے لئے "قبلہ گاہ" کا لفظ استعمال کیا ہے[۵۹]۔ یہ سب باتیں بالخصوص "بابا" اور "قبلہ گاہ" کے الفاظ اس پر دلالت کرتے ہیں کہ وہ ان کے والد تھے۔ سلسلہ اقل کے آخری فاتحے میں اپنے متعلق یہ شعر لکھتے ہیں[۶۱]:-

خاص وہ شخص صاحب التصنیف	مرثیہ گوئے شہ بصدقِ نظیف
نام اوس کا جو ہیگا فضل علی	اور تخلص کرے ہے وہ فضلی
ہے شرف اوس کے تئیں علی سے مدام	ہوئے عطا اوس کوں از طفیل امام
آبرو کل کا نیت آگے	اور ایمان و علم دیں پاوے

یہاں مصنف نے دیسرے شعر میں، "شرف علی" کے نام کا جس طریقے سے اظہار کیا ہے، اُس سے بھی اسی شبہے کو تقویت ملتی ہے۔ محرم کی یہ مجلسیں نواب صاحب موصوف کے "اندرونِ محل" منعقد ہوتی تھیں، جہاں فضلی روضۃ الشہدا کے مضامین سناتے تھے۔ ان مجلسوں میں نواب صاحب کے خاندان کی مستورات بھی شامل ہوتی تھیں "کتاب خوانی" کے بعد انھوں نے ان سے اپنی فارسی سے عدم واقفیت کا گلہ کیا تھا۔ محل کے اندر، عورتوں کے درمیان جانے کی اجازت بھی یہی ظاہر کرتی ہے کہ نواب شرف علی خاں سے ان کا رشتہ بہت قریب کا رہا ہوگا۔

(۶) کتاب دلی میں لکھی گئی ہے۔ فضلی نے سبب تالیف کے سلسلے میں "درگاہ قدم شریف" کا جس انداز سے ذکر کیا ہے[۶۲]، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس عمارت سے اچھی طرح سے واقف ہیں اور جس زمانے میں یہ کتاب لکھی گئی ہے، غالباً ان کا قیام بھی دلی ہی میں تھا[۶۳]۔

پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب سے معلوم ہوا کہ فضلی کے ایک چھوٹے بھائی کرم علی بھی تھے جو فضلی کی وفات کے بعد تک زندہ رہے۔ یہ شاعر تھے۔ ان کے کچھ اردو مرثیے پروفیسر ادیب کے پاس موجود ہیں۔ بعض مرثیوں کے عنوانات سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ شاہ عالم ثانی (۱۷۵۹-۱۸۰۶) کے سفر بنگال میں ان کے ساتھ تھے اور واپسی میں بھی دلی تک ان کے ساتھ رہے۔ اس سفر سے پہلے فضلی کا انتقال ہوگیا تھا۔ فضلی کا ایک اردو مرثیہ بھی پروفیسر ادیب کے پاس موجود ہے۔

۷۔ کربل کتھا کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ فضلی فارسی سے بخوبی واقف ہیں، ان میں ترجمہ کرنے کی صلاحیت کا بھی فقدان نہیں، اگرچہ کہیں کہیں ان سے اصل کتاب کی عبارت سمجھنے میں چوک ہوگئی مثلاً:-

روضۃ الشہدا کی عبارت ہے (ص ۱۰) "گفت اے علی، بگیر ان ایشاں را بسر روضۂ پدرم فرست تا باخدائے خود راز گویند و نیاز عرضہ دارند"۔ اس کا ترجمہ فضلی نے کیا ہے۔ (ص ۷۶) "حضرت فاطمہ نے حضرت امیر سے کہا: یا علی، ایک ساعت ان کو میرے باپ کی قبر پہ بھیج کہ میں

۵۹- ایضاً ۶۰- ایضاً: ۱۱-۱۲ ۶۱- ایضاً

۶۲- کربل کتھا: ۱۱، ۱۲

۶۳- کتاب میں دو جگہ "مسجد جامع" کے لفظ آئے ہیں (ص ۲۵۴، ۲۷۰) یہ ترکیب بھی "دہلویت" پر دال ہے۔

حق تعالیٰ سے بھیدِ اپنا کہوں۔"

دسویں مجلس میں علی اکبر شہید کے ذکر میں فضلی لکھتے ہیں "آپ زرہ بکتر علی اکبر کو پہنائے اور پٹکا حضرت آدم کا اوس کمر میں باندھ، خود فولاد سر پر رکھ کر ہتھیار بند ہوئے، (کربل کتھا: ۱۵۰) اب دیکھیے کہ فضلی "پٹکا حضرت آدم کا" کہاں سے لائے ہیں۔ روضۃ الشہدا کی اصل فارسی عبارت یہ ہے "و کمر ادیم کہ از آں حضرت امیر بود، بر میان او بست" (ص ۲۶۸) کاشفی نے "کمر ادیم" لکھا تھا (کمر: پٹکا، ادیم: چمڑا) یعنی چمڑے کا پٹکا: فضلی "کمر ادیم" کو "کمر آدم" سمجھے اور اسی ترجمہ کر دیا۔ پھر پٹکا تو حضرت علی کا تھا، فضلی اسے بھی نظر انداز کر گئے۔ حالانکہ یہ بہت مشہور روایت ہے اور عام ذاکر بھی اس سے واقف ہیں۔ انیس نے بھی کہا ہے

کرتا تن اطہر میں رسولِ عربی کا　　زیب کمر پاک، کمر بند علی کا

اسی طرح اصل فارسی متن ہے: "قطب راوندی از اعمش روایت کردہ است" (جلاء العیون، ۱۵۰)، فضلی ترجمہ کرتے ہیں "قطب راوندی اپنے چچا سے روایت کرے ہے"۔ (کربل کتھا: ص ۲۳۶)، فضلی، اعمش سے جو حضرت علی اور اہل بیت کے بڑے معتقدوں میں اور مشہور شخصیت کے مالک ہیں، واقف نہیں۔ انہوں نے "اعمش" کو "عمش" خیال کیا اور ترجمے میں "اپنے چچا سے روایت کرے ہے" لکھ دیا۔ ممکن ہے یہ غلطی اس طرح ہوئی کہ جو قلمی نسخہ فضلی کے پاس تھا اس میں سہو کتابت سے اعمش کی جگہ عمش ہی لکھا ہو۔

انہوں نے کتاب میں جا بجا فارسی اشعار درج کیے ہیں۔ فارسی ترکیبیں بالعموم اچھی استعمال کرتے ہیں اگرچہ کبھی کبھی:

میں ہوں بے گور و کفن گڑھا اور بیکفن اور بیدفن

بھی استعمال کر جاتے ہیں (ص ۲۳۸)، لیکن یہ اردو کی ابتدا اور ابھی تک زبان کا معیار قائم نہ ہونے کا نتیجہ ہے۔

معلوم ہوتا ہے کہ فضلی نے قرآن و حدیث، سیر، تاریخ اسلام کا خاصا مطالعہ کیا ہے۔ یہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک ان کی تعلیم اچھے پیمانے پر نہ ہوئی ہو۔ وہ عربی سے اس حد تک ضرور واقف ہیں کہ اسے پڑھ اور سمجھ لیتے ہیں، لیکن جب اسے خود لکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو نتیجہ ہمیشہ خاطر خواہ نہیں نکلتا۔ مثلاً کتاب کی ابتدا میں فاتحوں کے عنوانات کی عربی قواعد کے لحاظ سے غلط ہے۔ چند دیگر مثالیں ملاحظہ ہوں

کنتُ نبیاً والآدم..... الخ یہی نہیں کہ یہ حدیث کے صحیح متن سے مختلف ہے، بلکہ اس لحاظ سے بھی غلط ہے کہ آدم پر الف لام لانا صحیح نہیں عکد معنی بہشت، صحیح بسکونِ دال اور بفتح دال غلط ہے، جیسا کہ فضلی نے متواتر لکھا ہے۔ ایک مثال کافی ہوگی۔ (ص ۱۰)

بیٹے دو تو یہ بی زینب کے　　ماموں پر ہوں فدا عکد میں بسے

امام حسین کے ذکر میں لکھا ہے: "المقتول الشہید المحنۃ والکرب والبلاء، المظلوم بجفاء ایزید الیلید" (ص ۳۲) ایک اور جگہ لکھا ہے صدق یا رسول اللہ (ص ۸۴) یہ محلِ صدقت یا رسول اللہ کا ہے۔ روضۃ الشہدا میں تھا (ص ۲۷۶)۔ السلام علیک و علیٰ جدک و علیٰ ابیک و امک: فضلی نے خیال کیا کہ جب سبھوں کے لئے سلامتی کی دعا کی جا رہی ہے تو امام حسن کو بھی کیوں نہ شامل کر لیا جائے چنانچہ انہوں نے "واخوک" (اور تمہارے بھائی پر بھی) کا اپنی طرف سے اضافہ کر دیا۔ عربی قاعدے سے یہاں "واخیک" ہونا چاہیئے تھے۔

انہوں نے دو قرآنی آیتوں وَمَا اَرْسَلْنَاکَ اِلَّا مُبَشِّرًا وَّنَذِیْرًا (الفرقان ۲۵: ۳۳)، اور اِنَّا اَرْسَلْنَاکَ شَاهِدًا وَّمُبَشِّرًا وَّ

نذیراً (الفتح ۴۸: ۸) کو باہم ملا کر ایک نئی آیت وما ارسلناک شاھداً ومبشراً ونذیراً بنالی ہے۔ بہرحال یہ حقیقت ہے کہ انہیں آیاتِ قرآنی سے اچھی مزاولت ہے اور احادیث بھی کثرت سے یاد ہیں اور وہ انہیں بڑی خوش اسلوبی سے اپنی نثر میں بے تکلف استعمال کرتے چلے گئے ہیں۔

۸ اہل ابتدائی زمانے کا لحاظ کرتے ہوئے وہ شاعر بھی برے نہیں۔ انہوں نے متعدد مقامات پر فارسی شعروں کا منظوم ترجمہ کیا ہے، اور بالعموم وہ خاصے کامیاب رہے ہیں۔ ان کی شاعری سے متعلق کریم الدین لکھتے ہیں[۶۴]:

"اس نے مرثیہ اور مناقب اور مدح ائمہ میں بہت شعر کہے ہیں مگر سب بہ سبب محاورات قدیم کے پھیکے ہیں"۔

انہوں نے اس کے بعد چند شعر نقل کئے ہیں جو فضلی نے شہادت امام قاسم کے بیان میں لکھے ہیں[۶۵]۔ یہ شعر واقعی معمولی ہیں لیکن حیرت ہوتی ہے کہ کریم الدین کی نگاہ انہیں اشعار پر پڑی، کتاب میں ان سے کئی بہتر نمونے موجود ہیں۔

واقع یہ ہے کہ فضلی کے اشعار ان کی قدامت کا خیال کرتے ہوئے کسی طرح نظر انداز نہیں کئے جا سکتے۔ مراثی اور منقبت اہل بیت ان کے خاص موضوع ہیں مثلاً انہوں نے بارہ سکینہ کا مرثیہ لکھا ہے[۶۶]، وہ بہت مؤثر اور دل ہلا دینے والا ہے۔ یہ ۵۱ بند کا طویل مرثیہ ہے۔ اسی طرح حضرت زینب کی زبانی حضرت حسین کا مرثیہ[۶۷] اور حضرت شہر بانو کا علی اصغر کا ماتم بھی ایسے ہیں کہ اپنے جذبات کی گہرائی کے لحاظ سے کسی عنوان نظر انداز کرنے کے قابل نہیں اور فضلی ان پر بجا طور سے فخر کر سکتے ہیں۔ فضلی سے پہلے اور ان کے بعض معاصرین کے ہاں بھی چومصرع مرثیہ کہنے کا رواج تھا۔ فضلی نے بھی اسی طرح کے متعدد مرثیے کتاب میں شامل کئے ہیں۔

تاریخی مقام فضلی نے لکھا ہے[۶۹]:

"پیش ازیں کوئی اس صنعت کا نہیں ہوا مخمس اور اب لگ ترجمہ فارسی بعبارت ہندی نہیں ہوئے مستمع،

بعض لوگوں نے اس سے یہ نتیجہ نکالا ہے[۷۰] کہ فضلی اس بات کا دعویٰ کر رہے ہیں کہ یہ اردو نثر کی پہلی کتاب ہے، حالانکہ سیاق وسباق سے ظاہر ہے کہ یہاں ان کا اشارہ صرف فارسی سے اردو میں ترجمہ کرنے کی طرف ہے جیسا کہ لکھا جا چکا ہے۔ فضلی سے روضۃ الشہدا کی فارسی عبارت کو اردو میں منتقل کرنے کی فرمائش کی گئی تھی، تاکہ جو لوگ فارسی نہیں جانتے، وہ بھی کتاب کے مطالب سمجھ کر ماتم حسین میں شریک ہو سکیں اس کے بعد لکھتے ہیں[۷۱]:

"پیرویں میں یہ گزرا کہ ایسے کام کرام کو عقل چاہیئے کامل، اور مدد کسو طرف کی ہووے شامل، کیونکہ بے تائید صمدی وبے مدد جناب احمدی، یہ مشکل صورت پذیر نہ ہووے، اور گوہر مراد رشتۂ امید میں نہ آوے، و لہذا پیش ازیں کوئی اس

---

۶۴ - طبقات شعرا ہند: ۶۱، ۶۲ ۶۵ - کربل کتھا: ۱۶۳، ۱۶۴ ۶۶ - ایضاً: ۲۷۳، ۲۸۴

۶۷ - ایضاً: ۲۱۹، ۲۲۶ ۶۸ - ایضاً: ۱۸۶، ۱۸۷ ۶۹ - ایضاً: ۳۸

۷۰ - مثلاً مولانا محمد حسین آزاد: آب حیات: ۳۴

۷۱ - کربل کتھا: ۳۸

صنعت کا نہیں ہوا مخترع، اور اب الگ ترجمۂ فارسی بہ عبارت ہندی نہیں ہوئے متبع"۔

بالکل عیاں ہے کہ فضلی یہاں اس بات کا اظہار کر رہے ہیں کہ آج تک کوئی شخص فارسی سے اردو میں ترجمہ کرنے کے فن (صنعت) کا بانی نہیں ہوا، اور ایسی کوئی عبارت یا کتاب دیکھنے سننے میں نہیں آئی، جو فارسی سے ہندی (اردو) میں ترجمہ ہوئی ہو۔[۷۲]

بہر حال کربل کتھا شمالی ہند میں اردو نثر کی اولین کتابوں میں شمار کی جا سکتی ہے۔ حامد حسن قادری نے لکھا ہے[۷۳] کہ "خواجہ سید اشرف جہانگیر سمنانی نے دجن کا مزار کچھوچھا شریف، علاقہ اودھ میں ہے، اردو میں ایک رسالہ اخلاق و تصوف پر ۸۰۸ھ/۱۴۰۵ء میں تصنیف کیا"۔ لیکن آج تک یہ رسالہ دستیاب نہیں ہوا، نہ اس کا کوئی نسخہ کسی کتاب خانے میں موجود ہونے کی اطلاع ہے۔ اس صورت میں اس کا عدم اور وجود برابر ہے۔ البتہ بہار میں ایک رسالہ صراط مستقیم معروف بہ بیدھارستہ ملا ہے جو حضرت عماد الدین قلندر پھلواروی کی طرف منسوب ہے اور حضرت عماد ی مجیسی پھلواروی کے ذاتی کتاب خانے میں محفوظ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ انہوں نے اسے ۱۰۸۰ھ میں یعنی کربل کتھا کی تالیف (۱۱۴۵ھ) سے ۶۴ برس پہلے لکھا تھا۔[۷۴] چونکہ حضرت عماد الدین قلندر کی طرف اس کی نسبت ثابت نہیں اور بعض محققین اس رسالے کو مستند نہیں مانتے، اس لئے جب تک کربل کتھا سے قدیم تر کوئی کتاب دستیاب نہیں ہوتی، شمالی ہند میں اسے اولیت کا فخر حاصل رہے گا۔ دکن میں اس سے پہلے کی بعض نثری تحریریں منظر عام پر آ چکی ہیں[۷۵]۔ مختصر یہ کہ کربل کتھا دہلوی زبان کا اولین نقش ہے۔ ابھی تک یہاں اس سے پہلے کی کوئی ترجمہ شدہ یا مستقل تصنیف نہیں ملی۔

ہندوستانی مصنفوں میں سے صرف مولوی کریم الدین نے کربل کتھا سے متعلق اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے، وہ تنہا مصنف ہیں جن کی رسائی اس کتاب تک ہوئی تھی۔ وہ لکھتے ہیں[۷۶]:

"اس کتاب کو تمام میں نے دیکھا، وہ میرے پاس موجود تھی۔ اس مصنف نے ڈھنگ اوس کا اچھا ڈالا ہے مگر اتنا قصور ہے کہ عبارت اچھی نہیں، یعنی بول چال اور محاورات متقدمین کے ہیں۔ یہ اس کا قصور نہیں، واقع میں اس کے زمانہ میں اردو ایسی صاف نہ ہوئی تھی جیسی کہ اب ہمارے زمانے میں صاف و صحیح ہو گئی ہے۔ یہ بات اس مصنف کی گفتگو سے بھی ثابت ہے، کیونکہ وہ کہتا ہے کہ میں اس کتاب کی تصنیف کرنے میں دلیری نہ کر سکتا تھا بہ سبب اس کے کہ اب تک کوئی ترجمہ فارسی سے زبان اردو میں نہیں ہوا، بہ لحاظ طعنہ لوگوں کے رکا ہوا تھا"۔

اس بات پر حیرت ہوتی ہے کہ قدیم تذکرہ نگاروں میں سے کسی نے، یہاں تک کہ میر حسن دہلوی نے بھی کربل کتھا کا ذکر نہیں کیا۔ وہ محمد حسین کلیم کے ترجمہ نصوص الحکم کا ذکر کرتے ہیں۔ لیکن کربل کتھا کا نہیں کرتے، حالانکہ اس کے لئے متعدد وجوہ موجود تھے۔

۷۲۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ فضلی دکن کے باشندے نہیں، جیسا کہ بعض اصحاب کا خیال ہے کیونکہ ان سے پہلے دکن میں متعدد فارسی رسالوں کے ترجمے ہو چکے تھے۔ اگر وہ دکن کے رہنے والے ہوتے تو ممکن ہے کہ انہیں ان کا علم نہ ہوتا۔ ۷۳۔ داستان تاریخ اردو: ۱۷

۷۴۔ یہ پورا رسالہ جناب قاضی عبدالودود صاحب نے رسالہ معیار پٹنہ، (مارچ ۱۹۳۶ء) میں شائع کر دیا ہے۔

۷۵۔ اس سلسلے میں مغل اور اردو کے مصنف جناب نصیر حسن خاں خیالؔ نے جو دعویٰ کیا ہے، یہاں اس سے بحث کرنا منظور نہیں۔

۷۶۔ کریم الدین: طبقات: ۶۱ ۷۷۔ ۱۲۶۳ھ/۱۸۴۷ء

الواس اشپرنگر کربل کتھا کا ایک مخطوطہ، جو جرمنی میں ٹوبن گن یونیورسٹی کے کتاب خانے میں محفوظ ہے۔ یہ اس ذخیرہ کتب میں ہے جو ڈاکٹر الواس اشپرنگر نے ہندوستان سے واپس جانے کے بعد جرمنی کے سرکاری کتاب خانے کی نذر کیا تھا۔

اشپرنگر ٹائرول (جرمنی کے قصبے ناسروت میں ۱۸۱۳ء میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے منجملہ اور علوم کے عربی اور فارسی کی بہت اچھی تعلیم پائی۔ اس سے انہیں اسلامی علوم سے دلچسپی پیدا ہوگئی۔ وہ چاہتے تھے کہ کوئی ایسا کارنامہ سرانجام دیں، جس سے مشرق اور مغرب کے درمیان بغض و عناد کم ہو۔ لیکن اس مقصد کے حصول کے لئے مشرقی ممالک کا سفر ضروری تھا اور اس کا کوئی امکان نہ تھا۔ آدمی تھے مستقل مزاج اور دوراندیش۔ ۱۸۳۶ء میں انگلستان پہنچے اور طب کی تعلیم حاصل کرنے لگے۔ جس کی تکمیل لائیڈن (ہالینڈ) میں کی۔ جب طویل قیام کی بنا پر انگریزی قومیت حاصل ہوگئی تو اب انہوں نے ایسٹ انڈیا کمپنی کی ملازمت اختیار کر لی اور ڈاکٹر کی حیثیت سے کلکتے پہنچ گئے۔ حالات نے غیر متوقع طور پر ان کا ساتھ دیا، ۱۸۴۵ء میں فیلکس بوترونے دلی کالج کی پرنسپلی سے استعفےٰ دے دیا اور ان کی جگہ ڈاکٹر اشپرنگر مقرر کر دیئے گئے۔ یوں یہ دلی آ گئے جو اس عہد میں اسلامی علوم کا بہت بڑا مرکز تھا۔

اشپرنگر نے قیام دلی کے دوران میں چار کتابیں مرتب کی تھیں، انگریزی ہندوستانی قواعد، عربی ادب کا انتخاب، اصطلاحات صوفیہ، محمود غزنوی، فوائد الناظرین بھی جو ۱۸۴۵ء میں جاری ہوا اور جس کے ایڈیٹر ماسٹر رام چندر تھے، دراصل اشپرنگر ہی نے شروع کیا تھا۔ سرسید احمد خاں نے اپنی مشہور کتاب آثار الصنادید بھی اشپرنگر کی تحریک پر لکھی تھی۔

اواخر ۱۸۴۶ء میں حکومت ہند نے انہیں لکھنؤ کے شاہی کتاب خانے کی قلمی کتابوں کی فہرست تیار کرنے کا حکم دیا۔ اس کے لئے وہ مارچ ۱۸۴۸ء میں لکھنؤ پہنچے۔ انہوں نے صرف ڈیڑھ برس یہاں قیام کیا، لیکن اس قلیل مدت میں انہوں نے دس ہزار مخطوطات کی فہرست تیار کر لی اور ہر ایک کے مصنف کا حال بھی اس کے ساتھ لکھا۔ اس کا صرف پہلا حصہ ۱۸۵۴ء میں کلکتہ سے شائع ہوا۔ اسی میں سے اردو شاعروں کے حالات والا حصہ ہندوستانی اکاڈمی، الہ آباد نے ترجمہ کروا کے یادگار شعرا کے نام سے ۱۹۴۵ء میں شائع کیا تھا۔

لکھنؤ سے واپسی کے بعد وہ دلی میں زیادہ دن نہیں ٹھہرے۔ یہاں سے وہ مدرسہ عالیہ، کلکتہ کے پرنسپل بن کر چلے گئے۔ جہاں وہ سات برس رہے اور بالآخر ۱۸۵۶ء میں ملازمت سے سبکدوش ہو کر یورپ واپس گئے۔ یہاں پہلے برن یونیورسٹی (سوئیٹزرلینڈ) میں علوم شرقیہ کے مدرس مقرر ہوئے۔ ۱۸۸۱ء میں یہاں سے ہائیڈل برگ یونیورسٹی (جرمنی) میں آ گئے۔ یہیں ۱۸۹۳ء میں انتقال ہوا۔ یورپ واپس آنے کے بعد انہوں نے اپنا شاہکار تصنیف کیا یعنی رسول اسلام کی جرمن زبان میں تین جلدوں میں مفصل سوانح عمری۔

اشپرنگر کو کتابیں پڑھنے اور جمع کرنے کا شوق بحد جنون تھا۔ انہوں نے ہندوستان کے قیام کے زمانے میں بڑی بیش بہا کتابیں جمع کیں جنہیں وہ ساتھ لے گئے۔ لیکن وہ ان پر خزانے کے سانپ کی طرح قبضہ جما کر بیٹھے نہیں رہے۔ بلکہ یہ تمام ذخیرہ انہوں نے برلن کے سرکاری کتابخانے کی نذر کر دیا۔ اسی میں یہ کربل کتھا کا مخطوطہ بھی تھا۔

یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ یہ نسخہ انہیں مولوی کریم الدین سے ملا۔ مولوی کریم الدین ان کے ممنون احسان تھے۔ جن ایام میں اپنے سرکار کی مہربانی کی بدولت ان کا کاروبار برباد ہو گیا اور وہ تنگ حال تھے۔ اشپرنگر نے انہیں دلی کالج کی "ترجمہ سوسائٹی" کی طرف سے ترجمے کا کام دیا جس سے ان کی حالت بہت سدھر گئی۔ چنانچہ کریم الدین نے اپنا تذکرہ طبقات شعرا ہند اشپرنگر ہی کی فرمائش پر تالیف کیا تھا۔ تاریخ ابوالفدا اور

تاریخ شعرائے عرب (فرائد الدہر) کے ترجمے بھی اسی طرح ہوئے۔ ناممکن ہے کہ اشپرنگر نے کریم الدین کے پاس کربل کتھا کا اہم اور نادر نسخہ دیکھ کر اشتیاق نہ ظاہر کیا ہو اور اس پر کریم الدین نے اسے ان کی نذر نہ کر دیا ہو۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ تذکرے کی تالیف (۱۸۴۷ء) سے قبل وہ اسے اشپرنگر کو دے چکے تھے۔ غرض اس طرح یہ نسخہ جرمنی پہنچا۔

مخطوطے کی دریافت

کتاب خانہ برلن کے عربی مخطوطات کی فہرست مشہور مستشرق اہل ورڈنے مرتب کی، جو دس جلدوں میں، ۱۸۸۷ء ۱۸۹۹ء کے دوران میں برلن سے شائع ہوئی۔ فارسی مخطوطات کی فہرست کی تیاری کا کام پرٹش کے سپرد ہوا اور یہ ۱۸۸۸ء میں شائع ہوئی۔ برلن میں اردو کتابیں بہت کم تھیں، خود اشپرنگر کے ذخیرے میں بھی ان کی تعداد کچھ زیادہ نہیں تھی اس لئے کتاب خانے کے مہتمموں کو اردو مخطوطات کی فہرست تیار کروانے کی طرف توجہ نہ ہوئی۔ ایک معمولی سے رجسٹر میں کسی نے اردو کتابوں کے نام لکھ دیئے تھے اور بس۔ اردو مخطوطات کی تلاش میں برلن گیا بھی کوئی شاذ و نادر ہی ہوگا۔ اس لئے بھی کتابوں کا یہ ذخیرہ کسی مپرسی کے عالم میں پڑا رہا اور جہاں اس کتاب خانے سے عربی، فارسی مخطوطات سے متعلق گیارہ ضخیم جلدیں شائع ہوئیں، اردو کتابوں کی دستی فہرست تک تیار کرنے کا بھی کسی کو خیال نہ آیا۔ اس طرح کربل کتھا کا یہ نسخہ آنکھوں سے بالکل اوجھل ہو گیا۔

میں جب[۵۸] ۱۹۵۳ء میں آکسفورڈ جا رہا تھا تو جناب قاضی عبدالودود صاحب نے مجھ سے فرمایا کہ اشپرنگر کے پاس کربل کتھا کا جو نسخہ تھا اس کا کچھ سراغ نہیں ملتا کہ کیا ہوا۔ ہو سکے تو یورپ کے کتاب خانوں میں اس گم شدہ کتاب کو ضرور تلاش کرنا چاہیئے۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ ہندوستان میں اشپرنگر کے پاس یہ کتاب تھی، لیکن کیا یہ جرمنی پہنچی یا نہیں؟ پہنچی، تو یورپ کی پچھلی صدی کی متعدد لڑائیوں اور ہمارے سامنے کی ان دو عظیم الشان جنگوں میں، جن میں جرمنی شریک غالب رہا ہے، اس کتاب پر کیا بیتی؟ یہ سوال تھے جن کا جواب دینا آسان نہیں تھا۔ میں نے انگلستان پہنچ کر کتاب خانہ برلن کے ناظم اور مشرقی علوم و فنون کے بعض اساتذہ سے اس سے متعلق خط و کتابت شروع کی۔ معلوم ہوا کہ عربی، فارسی ترکی اور اردو کے پندرہ سولہ ہزار مخطوطات کا سارا ذخیرہ پچھلی جنگ عظیم کے دوران میں حفاظت کے خیال سے برلن سے باہر جرمنی کے ایسے شہروں میں منتقل کر دیا گیا تھا جو نسبتہً "محفوظ اور فوجی نقطہ نظر سے غیر اہم تھے"، اور اب تک یہ کتابیں ان مقامات سے برلن واپس نہیں آئی ہیں۔ آئیں بھی کہاں، خود برلن کے حصے بخرے ہو گئے تھے۔ میں نے اس سلسلے میں جرمنی، ہالینڈ، فرانس اور مغربی یورپ کے تمام بڑے بڑے کتاب خانوں سے خط و کتابت کی، انگلستان اور سکاٹ لینڈ کے چھوٹے چھوٹے کتاب خانے میں خود اس کی تلاش میں پہنچا، لیکن کہیں سے کچھ پتہ نہ چلا۔ انگلستان میں اس سے متعلق کسی قسم کی اطلاع نہ ملنے سے تو مجھے کوئی مایوسی نہیں ہوئی کیونکہ میرا شروع سے خیال تھا کہ اس کے جرمنی میں دستیاب ہونے کا امکان زیادہ ہے۔ لیکن میں اس بات کی تحقیق کرنا چاہتا تھا کہ شاید ہندوستان سے اس کا کوئی اور نسخہ انگلستان آگیا ہو اور یہاں کے کسی غیر معروف کتاب خانے میں پڑا ہو۔

اپنے ڈاکٹریٹ کے مقالے کے لئے مزید مواد جمع کرنے کے لئے مجھے ۱۹۵۴ء کے اوسط میں لائیڈن (ہالینڈ) جانا پڑا۔ لائیڈن کا کتاب خانہ عربی، فارسی، ترکی مخطوطات کے لئے دنیا بھر میں، بجا طور پر بہت مشہور ہے۔ ہیگ، ایمسٹرڈم، راٹرڈم اور ہالینڈ کے بعض دوسرے

۵۸۔ مختار الدین احمد

شہروں میں بھی مشرقی مخطوطات ملتے ہیں۔ میں نے یہاں کئی مہینے ان مخطوطات کے مطالعے میں صرف کئے، لیکن اس تمام دوران میں کربل کتھا کے خیال سے کبھی غافل نہ رہا۔ دسمبر ۱۹۵۴ء میں وہاں سے جرمنی پہنچا، جہاں مجھے کولون، بون، فرینکفرٹ، مائنز، مارپرگ اور ہائیڈل برگ یونیورسٹیوں اور وہاں کے کتاب خانے میں کئی ماہ رہ کر کام کرنا تھا۔ وہاں پہنچ کر معلوم ہوا کہ برلن کے سرکاری کتاب خانے کی کتابیں مارپرگ اور ٹونگن بھیجی گئی تھیں۔ اس پر میں جنوری ۱۹۵۵ء میں مارپرگ گیا اور وہاں کتاب خانے کے ناظم ڈاکٹر ولف گانگ فوگٹ سے ملا اور ان سے اپنا مقصد بیان کیا۔ فرمایا، ہماری یونیورسٹی کا اپنا کتاب خانہ ہے اور خاصا بڑا، جنگ کے دوران میں کچھ فوجی بہت سی گاڑیوں میں برلن سے کتابیں لے کر آئے تھے۔ ان کے ساتھ کوئی فہرست نہیں آئی، نہ کوئی انہوں نے بعد کو بھیجی۔ یہ ساری کتابیں ہم نے کتاب خانے کے تہ خانے میں رکھوا دی تھیں۔ جہاں یہ آج بھی پڑی ہیں۔ آج تک کسی اسکالر نے انہیں نہیں دیکھا، نہ کبھی ہمیں ایسی ضرورت پیش آئی، بلکہ ہمیں تو آج تک یہ بھی معلوم نہیں کہ یہ کتابیں ہیں کس کی ملکیت، جامعہ مارپرگ کی یا برلن کی۔ میرے اصرار پر انہوں نے کہا کہ تہ خانے سے ان کتابوں کو نکلوا کر اوپر دارالمطالعہ میں لانا تو بالکل ممکن نہیں، ہاں میں ایک آدمی ساتھ کر دیتا ہوں۔ آپ وہیں تہ خانے میں جا کر اپنی مطلوبہ کتاب تلاش کر لیجئے۔ اس پر میں جرمن رہبر کے ساتھ تہ خانے میں اترا۔ جاڑوں کا زمانہ تھا، اور ان دنوں مارپرگ میں شدید برفباری ہو رہی تھی۔ آتش دان کے بغیر تہ خانہ گویا کہ زمہریر کا خطہ بن گیا تھا۔ میں کانپتا ٹھٹھرتا ایک لمبی میز کے پاس بیٹھ گیا۔ کتاب خانے کا وہ آدمی بیس بیس پچیس پچیس کتابیں لا کر میز پر لگا دیتا۔ میں جب انہیں دیکھ لیتا تو وہ انہیں ہٹا کر اسی طرح کا دوسرا ڈھیر لے آتا۔ سات دن تک صبح سے شام تک یہی ہوتا رہا۔ ساتویں دن یہ پرواز خیرہ جو آٹھ نو ہزار کتابوں پر مشتمل تھا، ختم ہو گیا۔ ان میں عربی، فارسی کی سینکڑوں اہم کتابیں تھیں[۷۹]۔ جن سے متعلق کئی سو صفحے کی یادداشت تیار ہو گئی لیکن میں نے جس گوہر نایاب کی خاطر یہ ہفتواں طے کیا تھا، اس کا کوئی سراغ نہ ملا۔

میں مارپرگ سے تھکا ہارا ہائیڈل برگ پہنچا۔ یہاں ڈاکٹر البرٹ ڈیٹرچ استاذ السنہ سامی نے برلن کے کتاب خانے کے انگل کے کاغذ (مورخہ ۱۱ جنوری ۱۹۵۵ء) مجھے دیا، جس میں انہوں نے یہ مژدۂ جانفزا سنایا تھا کہ پرانے کاغذات دیکھنے سے معلوم ہوا ہے کہ مخطوطہ آشپرنگر: ۱۷۳ جس کی آپ کو تلاش ہے۔ اور کتابوں کے ساتھ ٹونگن بھیجا گیا تھا۔ اب کیا تھا، میں خوش خوش ٹونگن پہنچا اور ڈاکٹر کلیمر سے ملا جو وہاں عربی زبان و ادبیات کے استاذ تھے۔ انہوں نے ناظم کتاب خانہ سے ملایا اور وہ مجھے ایک نئے تعمیر شدہ زمین دوز کمرے میں لے گئے، جہاں انہوں نے یہ سارے انمول جواہر جمع کر رکھے تھے۔ کمرہ تو یہ برائے نام ہی تھا۔ بس ننگی دیواروں کا چوکھٹا تھا، جو جنگ کے اختتام کے دس برس بعد بھی پلستر اور سفیدی سے محروم تھا۔ یہاں کھلی الماریوں میں کتابیں چنی رکھی تھیں۔ پہلے ہی دن چند گھنٹوں کی تلاش کے بعد ایک کتاب پر نظر پڑی۔ جس کی جلد کے پشتے پر "آشپرنگر: ۱۷۳" لکھا تھا۔ کانپتے ہاتھوں سے الٹ کر دیکھا، تو آنکھیں چندھیا گئیں۔ یہ فضلی کی کربل کتھا تھی۔

شام کو ہوٹل پہنچ کر میں نے متعدد بزرگوں اور دوستوں کو اس لعل گمشدہ کی بازیابی کی اطلاع دی۔ میں نے اس سے پہلے قاضی عبدالودود صاحب کو مارپرگ سے ایک خط میں لکھا تھا کہ مجھے یقین ہے، میں یہ کتاب تلاش کروں گا۔ فرمایئے میں نے اسے ڈھونڈ نکالا تو آپ مجھے کیا انعام

۷۹۔ یہاں ابن رشیق کی کتاب العمدہ کا وہ نسخہ نظر سے گزرا، جسے مولانا شبلی نعمانی نے اپنے لئے استانبول میں نقل کروایا تھا۔ اور جس پر ان کی تحریریں اور دستخط ثبت ہیں۔ معلوم نہیں یہ کتاب یہاں کس طرح پہنچ گئی۔ ایک اور کتاب دیکھی جس پر عہد اکبری کے مشہور شاعر فیضی کی تحریریں ہیں۔

دیں گے۔ ان کا جواب فوراً آیا "اگر آپ نے یہ کتاب تلاش کر لی تو میں آپ کو اردو کے محسنوں میں شمار کروں گا، اور اس سے بڑا اور کوئی انعام میں آپ کو نہیں دے سکتا۔" اب کتاب کی دریافت پر انہوں نے بڑی مسرت کا اظہار کیا اور لکھا کہ فوراً اس کے عکس لینے کا انتظام کیجیے۔ میں جب اپریل ۱۹۵۶ء میں یورپ سے واپس آیا تو اور بہت سے نوادر کے ساتھ یہ مثنوی کی کربل کتھا بھی میرے ساتھ آئی۔ اس طرح یہ انمول کتاب جو ۱۸۵۷ء میں ہندوستان سے باہر گئی تھی، پوری ایک صدی بعد عکسی شکل میں پھر اپنے وطن واپس آگئی۔

مخطوطے کی کیفیت یہ نسخہ $\frac{۱۸ \times ۲۲}{۸}$ تقطیع کے ۲۶۱ اوراق پر مشتمل ہے۔ ہر ایک صفحے پر ۱۱ سطریں ہیں۔ پوری کتاب سیاہ روشنائی سے نستعلیق میں لکھی گئی ہے۔ عنوانات سرخ روشنائی سے ہیں اور یہی حال قطعہ، شعر، بیت، مصرع، ایضاً، ترجمہ، ملوکہ اور اس قسم کے دوسرے الفاظ کا ہے جو متن میں درج ہیں۔ ہر فصل کے شروع میں فضلی نے لامیہ اشعار کی ایک بیت درج کی ہے اور ان کی کتابت بھی انہیں دوسرے ابیات سے ممتاز کرنے کے لئے سرخ روشنائی سے کی گئی ہے۔ آیات و احادیث اور عربی کے فقرے نستعلیق میں لکھے گئے ہیں، لیکن ہر مجلس سے پہلے عربی خطبہ، خطِ نسخ میں لکھنے کا التزام کیا گیا ہے۔ اشعار بالعموم شعر کی طرح لکھے گئے ہیں، لیکن کہیں کہیں انہیں نثر بھی بنا دیا ہے[۸۰]۔ ایسا بھی ہوا ہے کہ کسی جگہ ایک آدھ لفظ لکھنے سے چھوٹ گیا، تو کاتب نے اسے حاشیے میں درج کر دیا ہے[۸۱]۔ لیکن ایسے مقامات بہت کم ہیں۔

کسی دوسرے شخص کی کوئی تحریر یا اندراج کتاب کے اندر یا حاشیے پر نہیں ملتے۔ ہاں، دو تین مقامات پر "دادا" کا لفظ قلم زد کر کے کسی نے "نانا" بنا دیا ہے۔ ابتدائے کتاب میں بسلسلہ فاتحات و وقائع مقامات پر شعر آئے ہیں[۸۲]۔

بعد ازیں از برائے ظلِّ الٰہ — بادشاہ بہادر احمد شاہ

باز بہر قیام ظلِّ الٰہ — بادشاہ بہادر احمد شاہ

انہی بزرگوار نے دونوں جگہ اصلاح دے کر مصرع ثانی اس طرح کر دیا ہے۔

بادشاہ بہادر محمد شاہ

مصرع ناموزوں ہوتا ہے، تو ان کی بلا سے، بے شک ہوتا رہے انہوں نے تو صرف یہ دیکھا کہ دیباچہ کتاب کی نظم و نثر میں ہر جگہ محمد شاہ کا ذکر ہے، یہاں احمد شاہ کس طرح صحیح ہو سکتا ہے! چنانچہ بیک جنبشِ قلم "احمد شاہ" کو بدل کر "محمد شاہ" بنا دیا۔

قیاس یہ ہے کہ کربل کتھا کا یہ مخطوطہ کم از کم تین صاحبوں کے پاس رہا ہے۔ ان میں سے ایک نے کتاب شروع ہونے سے پہلے کے سادہ اوراق میں سے ایک پر فارسی کے پانچ شعر جو منقبت ائمہ معصومین میں ہیں نقل کئے ہیں، یہ صاحب یقیناً شیعان علی میں سے ہوں گے اور دو تین مقامات پر جو ایک آدھ لفظ کی تصحیح درج ہے۔ خیال ہے یہ بھی انہیں نے کی ہوگی، کیونکہ سوادِ خط اور روشنائی میں بہت مماثلت ہے۔

ان میں سے پہلے دو شعر یہ ہیں:-

۸۰۔ کربل کتھا، ۸۵۔ حضرت علی کا شعر خلوا سبیل المؤمن المجاهد اسے نثر سمجھ کر نثر کی طرح لکھا ہے۔

۸۱۔ ایضاً، ۱۲۵، ۱۴۱ وغیرہ ۸۲۔ ایضاً، ۱۰-۱۷۱

بیا تو با دل پرخوں بکربلائے حسین — بہ ہائے ہائے بگرید در عزائے حسین
حسین، جانِ گرامی فدائے امت کرد — رواست امت اگر جاں کند فدائے حسین

کسی دوسرے صاحب نے کتاب کے اختتام کے بعد سادہ اوراق میں سے ایک جگہ فارسی کے نو شعر درج کئے ہیں۔ یہ غزل کے متفرق شعر ہیں چونکہ بگمانِ غالب یہ نسخہ اولاً مولوی کریم الدین کے پاس تھا۔ جسے انھوں نے اشپرنگر کی نذر کر دیا۔ اس لئے یہ فارسی تحریر بھی غالباً مولوی صاحب کے قلم سے ہے۔

اس سے اوپر کسی نے خفی قلم سے کتاب کا نام دہ مجلس لکھ دیا ہے وہیں پر انگریزی میں ایک مختصر تحریر بھی ہے جو ممکن ہے یہ خود اشپرنگر کے قلم سے ہو۔

نسخے کے آخر میں کوئی ترقیمہ نہیں، جس سے سالِ کتابت کا اندازہ ہو یا کاتب کا نام معلوم ہو سکے۔ کتاب پر کوئی مہر یا دستخط وغیرہ بھی ثبت نہیں۔ کتاب نستعلیق میں خوش خط لکھی ہے قلم نسبتہً جلی ہے۔

قلمی نسخے کی کتابت کی بعض خصوصیات قابلِ ذکر ہیں:

۱ - متعدد جگہ، بالعموم اشعار میں "کے" کی بجائے "کہ" لکھا ہوا ملتا ہے، مثلاً

حاضراں، پس بو با خضوع و خشوع — با ادب ہو کہ اوس جناب رجوع
پڑھو سب مل با اعتقادِ خاص — فاتحہ ہات اٹھا کہ با اخلاص
پڑھو سب کہ کہ ترک گفت و شنید — فاتحہ با سہ سورۂ توحید

۲ - پوری کتاب میں ہائے غلوط کا استعمال کہیں نہیں ہوا۔ تجہ، جہ، کچہ، کھول، کبھو، گہیرا، جہائی وغیرہ لکھا ہے۔ حالانکہ ان تمام الفاظ میں ہائے غلوط لکھنا چاہیئے تھی۔

۳ - بعض اوقات الفاظ کو توڑ کر علیٰحدہ علیٰحدہ لکھا ہے، مثلاً بیٹھتی کی جگہ بیٹھ تی" یا ڈھونڈنے کی جگہ "ڈھونڈ نے" اس کی کسر کاتب نے یوں نکال دی ہے کہ جہاں الفاظ الگ الگ لکھے جانے چاہئیں وہاں اس نے ملا کر لکھ دیئے ہیں جیسے "ظلم کی" کی جگہ "ظلکی" "بغل میں" کی جگہ "بغلمیں" جو "تغلمیں" پڑھا جاتا ہے (ص ۱۰۲) اسی طرح آہ مارے کہ "آہمارے" اور "نہیں کوں" کو وہ "نہکوں" لکھتا ہے۔

۴ - ک اور گ میں فرق نہیں کیا گیا ہے یعنی "گ" پر دوسرا مرکز موجود نہیں۔

۵ - یائے معروف اور یائے مجہول میں امتیاز نہیں، تقریباً ہر جگہ ایک کی بجائے دوسری ملتی ہے یہی حالت اور ٹ کا ہے۔

۶ - ایک ہی لفظ کو دو طرح، بلکہ بعض اوقات تین طرح بھی لکھا ہے۔ اس کی مثالیں اوپر گذر چکی ہیں۔

۷ - کاتب بہت کم سواد ہے، قرآنی آیات تک غلط لکھی ہیں دیکھئے صفحات ۲۳، ۵۵، ۱۱۶، ۲۳۴، متعدد مقامات پر قرآنی املا کا بھی لحاظ نہیں رکھا ہے عربی الفاظ کے لکھنے میں کہیں تو الف لام حذف کر دیتا ہے۔ إفتخار الأولین والآخرین (ص ۲۸)، یہاں الأولین ہونا چاہیئے۔ کہیں بغیر ضرورت الف لام کا اضافہ کر دیتا ہے مثلاً سید الشباب أهل الجنة (ص ۳۱) کر شباب

بغیر الف لام کے درست ہے۔ کاتب عربی اور اردو کے بعض معمولی لفظوں کے املا میں غلطیاں کرتا ہے "اھدنا الصراط" اور "ولا الضالین" (ص ۵۸) میں الف حذف کر دیتا ہے، جب کہ "بالفعل"، "بالضرور" اور "بالحق" میں ایک لفظ زائد کر کے "بالفعل"، "بالضرور" (ص ۷۷) اور "باالحق" (ص ۱۱۶) لکھتا ہے۔

املاس پیسا کو "املاس پیسہ" (ص ۶)، طوبیٰ کو "طوبا" (ص ۲۶) معاً کو "معن" (ص ۳۹) لکھتا ہے۔ خاندان کو "خانہ دان" (ص ۸۷) بقرعید کو "نقرہ عید" (ص ۱۳) لکھتا ہے۔ پردگیان، یانگان، ششماہگی اور مردانگی کو "پردہ گیان" اور "یافتہ گان" (ص ۱۸۵) اور "ششماہہ گی" (ص ۱۹۱) اور "مردانہ گی" (ص ۱۷۱) لکھتا ہے اور ہول بمعنی خوف و دہشت کا املا اس کے یہاں "حول" ہے (ص ۱۹۵)، اور وہ دریائے فرات کو "فراط" لکھتا ہے۔ (ص ۱۶۸)

(اس کا بھی امکان ہے کہ عربی کی اس قسم کی غلطیاں کاتب کی نہ ہوں، بلکہ ان کے لئے خود مصنف ذمہ دار ہو۔

اگر جگہ اعراب بالحروف ظاہر کئے گئے ہیں، یعنی زبر کی جگہ الف، پیش کی جگہ واو اور زیر کی جگہ ی الف کی مثالیں کم ہیں، دوسری دونوں کی تقریباً ہر صفحے پر ملیں گی۔ یہاں چند مثالیں کافی ہوں گی۔

راکھ نام	: رکھ ص ۱۲۸	سونا	: سنا ص ۶۴	دیکھاؤں	: دکھاؤں ص ۶۵		
پیاس لاگی	: لگی ص ۱۷۹	پوکارتا	: پکارتا ص ۶۵	دیکھلائے	: دکھلائے ص ۶۵		
تیر لاگا	: لگا ص ۱۸۹	دوکھ	: دُکھ ص ۵۵	ایدھر	: ادھر ص ۶۶		
دل پچھاتا ہے	: پچھتا ص ۲۷۴	کوٹنی	: کٹنی ص ۶۶	ایتوار	: اتوار ص ۹۰		
جاگہ اس کی دوزخ ہے	: جگہ ص ۲۴۵	چھوری	چھُری ص ۲۶۷	پھیر	: پھر ص ۹۰		

ہم نے کربل کتھا کا جو متن تیار کیا ہے اس میں ان تبدیلیوں کے سوائے اصلی نسخے کی خصوصیات کو برقرار رکھا گیا ہے۔ ہمارا متن اشپرنگر کے نسخے کے مطابق ہے، اصول یہ مدنظر رہا ہے کہ متن میں اصل نسخے کے الفاظ رکھے جائیں۔ اگر ضرورت ہوئی تو ذیلی حاشیے میں متبادل الفاظ لکھ دیئے گئے ہیں۔

۳

لسانی اہمیت

کربل کتھا کی لسانی اہمیت اور اردو زبان کی تاریخ میں اس کے نمایاں مقام سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا۔ یہ کتاب دکھنی زبان کا پہلا نقش ہے اور اس وقت تک ہمیں یہاں کے کسی مصنف کی اس سے قدیم تر نثری تخلیق دستیاب نہیں ہوئی۔ یہ کتاب اس زمانے میں لکھی گئی، جب عوام کا تو کیا ذکر، بڑے بڑے امیروں کے گھر میں بھی فارسی کا چلن کم ہونے لگا تھا اور اردو کا رواج روز افزوں ترقی پر تھا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردو اب کوچہ و بازار اور مجالس و دربار میں بخوبی سمجھی جانے لگی تھی۔ راجی اور رعایا، عام اور خاص، امیر اور فقیر اگر روزمرہ کی عام گفتگو میں اسے ہر وقت استعمال نہ کرتے ہوں جب بھی اسے آسانی سے سمجھتے سب تھے۔

اس کے باوجود، اس میں بھی شبہ نہیں کہ ابھی تک زبان کی جزئیات اور تفاصیل متعین نہیں ہوئی تھیں۔ جس طرح سونا جب تک کھٹالی میں ہے، سیال مادّے سے سوا کچھ نہیں۔ کھٹالی سے نکال کر آپ اسے جو شکل دینا چاہیں، دے سکتے ہیں۔ یہی حال زبان کا ہے۔

آغاز میں یہ لفظوں کا ڈھیر ہے۔ ان الفاظ کو جملوں اور ترکیبوں میں تبدیل کرنا آپ کے اختیار میں ہے۔ ابتدائی دور میں یہ محض تبادلۂ خیالات کا ذریعہ ہوتی ہے۔ اس مرحلے پر کوئی اس بات کی پروا نہیں کرتا کہ یہ لفظ مذکر ہے اور وہ مونث، اس جگہ زبر ہے اور اس جگہ پیش، یہ ترکیب فصیح ہے یا غیر فصیح۔ مدعا اپنا مافی الضمیر مخاطب پر واضح کرنا ہوتا ہے۔ اگر یہ ضرورت رفع ہو گئی، تو گویا زبان کے عالم وجود میں آنے کا مقصد پورا ہو گیا۔

جب ہم لسانی پہلو سے کربل کتھا کا مطالعہ کرتے ہیں، تو معلوم ہوتا ہے کہ اگرچہ زبان اچھی خاصی ترقی کر چکی ہے، تاہم ہنوز اس کے اصول و قواعد مرتب نہیں ہوئے، صرف و نحو نے متعین شکل اختیار نہیں کی، اور تو اور، الفاظ کا املا تک غیر یقینی ہے۔ ایک ہی لفظ کو آپ ایک طرح سے بھی لکھ سکتے ہیں اور کسی دوسری طرح سے بھی۔ اور کوئی اسے قابلِ اعتراض بات خیال نہیں کرے گا۔

غرض کتاب کے مطالعے سے چند بنیادی اصول مستنبط ہوتے ہیں:۔

۱ ۔ (۱) اردو اپنی بنیاد میں "ہند آریائی" زبان ہے۔ اس لئے اس میں سنسکرت الفاظ کے مشتقات یا ان کی ارتقائی شکلوں (یا ہندی لفظوں) کی موجودگی قدرتی بات ہے۔ ہندی الفاظ مثلاً سیس (ص ۹، ۱۱۶، ۲۰۷)، بسرام (ص ۱۷)، مجسم (ص ۷۵)، پلنا (ص ۷۸)، کی مورچھ (ص ۱۹۷)، جم (ص ۲۰۵)، سنکات (ص ۲۰۶)، پیت (ص ۱۷۳، ۱۹۸، ۲۱۹، ۲۲۲، ۲۶۶)، اچرج (ص ۲۲۲)، ٹگت (ص ۱۹۴، ۱۹۷)، وغیرہ کثرت سے آئے ہیں۔ یہ الفاظ بہت کچھ اپنی اصلی حالت اور تلفظ میں ہیں اور بعض اوقات بدلے ہوئے ہیں۔ یہ کچھ تعجب کی بات نہیں۔ الفاظ مسلسل استعمال کی خراد پر چڑھ کر آخر وہ شکل اختیار کر لیتے ہیں، جو بولنے والوں کو سب سے آسان نظر آتی ہے۔ اس موضوع پر تفصیل سے لکھنے کی ضرورت نہیں۔

(۲) لیکن فضلی نے خلاف معمول پنجابی کے لفظ اور لہجہ بھی استعمال کیا ہے۔ مثال کے طور پر چند لفظ ملاحظہ ہوں:۔

نال: ساتھ ——— سیس اوس شہ کا نیزے نال ہرا (ص ۷)

یا ؎ اس مجلسِ زریں میں شہادت پڑھوں ہوں میں عباس علی، محمد انس کی کر نال ہے (ص ۱۶۵)

سٹ: چھوڑنا، ترک کرنا ——— جو گئے رینگے سٹ سب اپنے وطن (ص ۱۱)

کھلیان: یہ دانہ اشک کا اس خاکِ زندگی میں بو کر ایک دن درو کو کھلیان کر دوں گا (ص ۵۱)

کلھ: کل، فردا، دوش و فردا کے معنی میں، کلھ تو میری مصیبت میں گرفتار ہوئے گا۔ (ص ۷۳)

——— (دوش کے معنوں میں) تم اپنے پیغمبر کی اولاد کو کلھ تم میں سے گیا ہے، مارتے۔ (ص ۲۶۴)

——— (یعنی فردا) کلھ دن جمعہ کا ہے (ص ۲۶۹)

رُسے: آرزو، خواب ——— مونہہ خوش جمال اون کے تو ہو میں رُسے۔ (ص ۷۵)

چنگا: تندرست، صحت یاب ——— ابھی وہ داغ چنگا نہیں ہوا اور رکھے اوس اوپر (ص ۷۵)

کاہلا: تیز، بے چین ——— اسما نے کہا: ماں کا جیو کاہلا ہے۔ (ص ۷۶)

کاڑھنا: کاڑھنا، نکالنا ——— دوشہ کے سر پہ علم پھر کے کاڑھ بوے نراس (ص ۱۶۸)

سُار : حال، خبر، پرولا ——— توں سار پیا سے کی کیا جانے ہے کنارِ فرات (ص ۱۶۹)

بھوئیں : زمین ——— جس گھڑی عباس بیکس کا ہوا بھوئیں پہ مقام (ص ۱۷۲)

——— جس وقت گھوڑے سے گرا بھوئیں پہ وہ شہسوار (ص ۲۰۶)

گھنڈی پڑنا، گلے آنا ——— ہنسلی گئی، گھنڈی پڑی، گلا گرا، تو دائی سے
کہاؤں اسے روگ، کہو پرچھوں پر چھاؤں اب کے (ص ۱۹۲)

سوانی، عورت ——— نگھر پھرتی ہے گھر کی بی بی سوانی (ص ۲۲۲)

ایانی : معصوم، انجان ——— اب آئی ہوں گی عقل و سدھ سے ایانی (ص ۲۲۵)

چھویا : نازک بدن، کمزور ——— یہ دودھ کا چھویا جو تھا اصغر، نشانہ تیر ہوا (ص ۱۹۳)

جھوٹھا، جھوٹا ——— اور ظالموں، فاسقوں کو جھوٹھا اور رسوا کیا (ص ۲۳۰)

——— خدا نے تمہیں کیسا جھوٹھا کیا (ص ۲۶۰)

جھوٹھ : جھوٹ ——— الحمدللہ کہ اہلِ بیتِ رسول جھوٹھ اور نفاق پاک ہیں (ص ۲۶۱)

——— ملعون کہا، جھوٹھ کہتی (ص ۲۶۲)

چوئے : ٹپکے ——— آنسو امڈ کے سب کی آنکھوں سے چوئے (ص ۲۶۶)

یہ سب ٹھیٹ پنجابی لفظ ہیں اور آج صدیاں گذر جانے کے بعد بھی اسی طرح سے اور انہی معنوں میں مستعمل ہیں۔ فضلی کے یہاں ان کا استعمال ایسا برمحل اور برجستہ ہوا ہے کہ اس سے یقین ہوتا ہے کہ وہ پنجابی ضرور جانتے تھے۔ ہندسوں میں خاص طور پر پنجابی لہجہ استعمال ہوا ہے مثلاً گیارہ، بارہ، تیرہ، چودہ، سترہ، اٹھارہ۔ یہ ٹھیک اسی طرح ہے جیسے آج۔

ہر ایک زبان میں لفظ اپنے لغوی معنوں میں لئے جاتے ہیں اور ان معنوں میں ہر ایک شخص انہیں آسانی سے استعمال کر سکتا ہے۔ لیکن بعض لفظوں کے لغوی استعمال کے علاوہ بھی کچھ پہلو ہوتے ہیں۔ یہ اتنے نازک اور مخفی ہوتے ہیں کہ ہر کسی کی گرفت میں نہیں آ سکتے۔ اس کے لئے اہلِ زبان ہونا یا کم از کم اہلِ زبان کے ساتھ طویل زمانے تک شب و روز کا میل جول اور ان کی ہر طرح کی تقریبوں اور مجلسوں میں حاضری اور گفتگو شرط ہے۔ اگرچہ اس کا بھی یہ لازمی نتیجہ نہیں کہ کوئی شخص کسی دوسری زبان کی تمام انوٹوں اور اس کے الفاظ کے محل استعمال کے خفیف اور نازک فرق پر حاوی ہو جائے گا۔ لیکن اس سے بہت کچھ توانی ہو جانے کا امکان ضرور ہے۔

مندرجہ صدر پنجابی الفاظ میں سے بھی بعض فضلی نے اسی طرح سے استعمال کئے ہیں۔ مثلاً حضرت فاطمہؑ کے مرضِ الموت کے بیان میں لکھتے ہیں:۔

"شاہزادوں نے کہا: اے اسما! کبھو دیکھا ہے تو نے کہ، بغیر ماں کے کھانے کھائے ہیں۔ اسما نے کہا کہ ماں کا جو کلیجا ہے، تم نوش کرو" (ص ۷۷)

کُہلا (فضلی نے اعراب بالحروف کے قاعدے سے پہلا الف، فتح کی جگہ لکھا ہے) کے لغوی معنی ہیں: تیز، جلد باز، بے صبر لیکن روزمرے

ہیں کبھی کبھی اس کا استعمال بیماری کی حالت میں بے چینی کے لئے بھی ہوتا ہے۔ خاص طور پر جب سانس لینے میں تکلیف محسوس ہو رہی ہو۔ فضلی نے اسے یہاں انہیں خاص معنوں میں استعمال کیا ہے۔

یا خلاً لفظ 'پھویا' ہے۔ فضلی مرثیے میں حضرت زینب کی زبان سے علی اصغر سے متعلق کہتے ہیں:

چھ مہینے کا وہ دودھ کا بالے پھویا — لعیں، سنگ دل اوس کا جیوڑا بھی کھویا
جگر اوٹھتا، رو ہو پیو، وہ نہ رویا — سدھارا، کیا اتنی ہی زندگانی (ص ۲۲۰)

یہ لفظ اور جگہ بھی انہیں معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ (ص ۱۸۶، ۱۹۲) پھویا کے عام معنی "روئی کا چھوٹا سا ٹکڑا" کے ہیں۔ دوائی لگانے کے لئے "روئی کا پھایا" بھی اسی سے بنا ہے۔ پنجاب میں عورتیں بہت چھوٹے، دودھ پیتے بچے کو "دودھ کا پھویا" کہتی ہیں جیسے دودھ کا قطرہ، اور اس کا استعمال عموماً اس محل پر ہوتا ہے، جہاں بچے کی بے بسی، کمزوری، مظلومیت کا اظہار مقصود ہو۔ خیال ہوتا ہے کہ چونکہ دودھ اور روئی دونوں کا رنگ سپید ہے اس لئے "دودھ کا پھویا" بنا۔ بعض اور لفظ بھی مثلاً گھنڈی پڑنا وغیرہ اسی قبیل سے ہیں۔

فضلی کے یہاں ان الفاظ کا استعمال جس چابک دستی سے ہوا ہے وہ ان کی پنجابی زبان سے ماہرانہ واقفیت پر دال ہے۔

(۳) کربل کتھا میں دکنی لہجہ بھی بہت نمایاں ہے۔ دکنی زبان سے متعلق بعض ماہرین کا یہ خیال ہے کہ یہ بہت حد تک کھڑی بولی اور ہریانوی سے متاثر ہے اور جو مماثلت دکنی اور پنجابی میں ملتی ہے، وہ ہریانوی کے واسطے سے آئی ہے جو دراصل پنجابی ہی کا ایک روپ ہے۔ پس، ہو سکتا ہے کہ فضلی کے ہاں ہمیں جو دکنی کی مثالیں ملتی ہیں، وہ اصل میں ان کی پنجابی سے واقفیت کا نتیجہ ہوں لیکن اس میں بھی شبہ نہیں کہ کربل کتھا کی تالیف سے پہلے ۱۱۳۴ھ/۱۷۲۲ء میں دلی کا دیوان دلی میں پہنچ چکا تھا اور گمان غالب ہے کہ فضلی نے بھی اسے ضرور دیکھا ہوگا۔ اس مطالعے کا بھی ان کی تحریر میں اثر نمایاں ہونا چاہیے۔ بہرحال دکنی زبان کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:۔

(الف) ہاکار آوازوں میں تخفیف دکنی کا عام اصول ہے۔ کربل کتھا میں بھی بچ (ص ۱۹۲) مچ (ص ۱۸۸، ۱۹۲) سانچ بجائے سانچھ (ص ۱۷۱، ۱۹۲) وغیرہ کی مثالیں ملتی ہیں۔

(ب) دکنی میں نون غنہ کا استعمال بہت افراط سے ہوتا ہے۔ کربل کتھا کی یہ مثالیں دیکھئے:

حاضراں مل کے اس مطالب کوں — فاتحہ اب پڑھو دل و جاں سوں (ص ۱۲)

ہم مصاحبت و مجالست حسین کو بہشت سے نہیں بیچتے (ص ۵۳)

اگر رووے توں اوس حضرت پر..... الخ (ص ۵۵)

جب حضرت رسالت پناہ صلی اللہ علیہ وسلم نے دنیا سے کوچ کیا (ص ۷۱)

کوئی سکے؟ اے فلک تو نہیں ترس کرہم پر (ص ۱۷۰)

بہت سے پنیے خرچ راہ لئے حاضر کر، کہا (ص ۲۰۵)

اس طرح کی بیسیوں مثالیں کتاب میں موجود ہیں، یہ سب اسی قبیل سے ہیں۔

(ج) دکنی میں جمع کی علامت "ون" یا "ن" کی جگہ "ان" اضافہ کرنے کا بھی رواج ملتا ہے۔ کربل کتھا میں اس کی مثالیں بھی دستیاب

ہو جاتی ہیں مثلاً:-

حاضرانِ ـــــــ حاضراں، پس یوں باخضوع و خشوع ، باادب ہو کے اوس جناب رجوع (ص ۲)

ـــــــ حاضرانِ مجلس بھی روئے (ص ۸۳)

گھاوان ـــــ گھاوانِ بے شمار (ص ۱۱۳)

اونٹاں ـــــ سر و پا برہنہ اونٹاں بن پالان پر سوار ہو کر، ے چلا (ص ۲۱۸)

(د) بعض الفاظ کا ٹھیک تلفظ ڑ یعنی رائے ہندی سے ہے، ایسے مقامات پر دکنی میں دال ہندی (ڈ) کو ترجیح دی جاتی ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ کربل کتھا میں اس کی پیروی کی گئی ہے:

بڑھئی کی جگہ بڈھی: بڈھیوں کے بازار میں دیکھا (ص ۱۰۹)

بڑھیا کی جگہ بڈھیا (بوڈھیا): اتنے میں بیٹا اوس بوڈھیا کا آیا (ص ۱۱۱)

بوڑھا کی جگہ بوڈھا: ایک بوڈھا کہ سردار و ماں کا تھا... الخ (ص ۲۴۷)

بڑھاؤں کی جگہ بڈھاؤں: چڑیاں اتاروں سر کی، سو منتیں بڈھاؤں اب کسے (ص ۱۹۲)

(ہ) فضلی فارسی سے ترجمہ کر رہے تھے، اس لئے وہ فارسی ترکیبیں اور لفظ افراط سے استعمال کرنے پر مجبور تھے لیکن بسا اوقات انھوں نے فارسی اور ہندی لفظوں کو ملا کر ایسی ترکیبیں بنالی ہیں، جو آج ہمارے لئے بہت نامانوس ہیں اور ہم انہیں کسی عنوان قبول نہیں کر سکتے، چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) دوکھ کشیدہ ہے مادرِ حسنین (ص ۵)

(۲) صدفِ غم میں بھر دوکھ کا مقیم (ص ۸) یہاں دونوں جگہ دکھ ہندی ہے۔

(۳) اے جہاں یک تی دمن (ص ۱۰) یہاں اس مصرعے میں دمن، ہندی ہے یعنی دل۔

(۴) صاحب بھید سید البشر (ص ۲۶) اس ترکیب اضافی میں "بھید" کا استعمال قابل غور ہے۔

(۵) ہر ساعت صحنِ گھر میں نکل آسماں کوں دیکھ، فرماتے (ص ۸۴)

(۶) دانت سارے گر پڑے اوس پیلے میں مانندِ کھیل (ص ۱۱۴)

(۷) سُم گھوڑے سے، نوکِ نیزہ سے ماہ و ماہی تباہ اب کروں گا

مثل بلبل بنا ہائے دوکھ بانگ واسیدا اب کروں گا (ص ۱۵۳)

(۸) اور کسب سب کا پڑھا تحریر بنانا تھا (ص ۲۴۴)

(۹) خاکِ غم بر سیس فرزندِ محمد چھانا (ص ۲۰۷)

(۱۰) جوں وہ بپت زدگانِ مصیبت کشیدہ اوس ملعون کے دروازے پر پہونچے (ص ۲۶)

ان فقروں میں صحنِ گھر، مانندِ کھیل، سُم گھوڑا، نالہ ہائے دوکھ سیس فرزندِ محمد، پڑھا تحریر، بپت زدگان ـــــ ایسی ترکیبیں ہیں جن

میں فارسی اور ہندی لفظوں کا بے جوڑ پیوند لگایا گیا ہے اس طرح کی اور اُن گنت ترکیبیں بھی ملتی ہیں۔

اضافی ترکیبوں ہی کا نہیں، فضلی نے واؤ عاطفہ بھی بڑی آزادی سے استعمال کی ہے۔ انھوں نے ہندی لفظوں کو بھی واؤ عاطفہ سے جمع کیا ہے اور ہندی اور فارسی لفظوں کو بھی اس کی چند مثالیں دیکھیے۔

غم و دکھ (ص ۷۷)، یہ جان و یہ تن (ص ۱۱۱)، مال و دھن (ص ۱۶۳)، گور و گڑھا (ص ۲۲۳، ۲۲۷، ۲۳۸)، بے جد و ماں (ص ۲۳۰)، رکھے و چلے، کھوے و چلے، چھوڑے و چلے (ص ۱۰۰)۔ ان تمام مقامات پر واؤ عاطفہ کا استعمال غیر معمولی اور آج کل کے اصولوں کے خلاف ہے۔ فضلی نے اس سے بھی زیادہ پورے پورے جملوں اور مصرعوں پر عطف کا اسی طرح استعمال کیا ہے، جو قدرتی طور پر آج ہمیں بہت عجیب معلوم ہوتا ہے۔

اون کہا پانی وقت یاد کرو　　پیاس میری و پھر درود پڑھو　(ص ۷)

ع　بعد اُس حرّ و اس کا بھائی شہید　(ص ۱۰)

ع　گنہ میں مارتے تجھ عشق کے دغا غا ہے　(ص ۱۱۶)

ع　لایا ہے وُدران تلے و بیچ ہاتھ　(ص ۱۷۰)

یہ دو شعر دیکھیے:-

سدا جھاڑوں گی پلکوں سیتی یہ صحرا　　کہ اس جا پڑا ہے ترا نور پانی

دیالے کے اوس اوستخوانوں کوں یہاں سے　　مدینہ میں جاؤں گی دادا کے روضے　(ص ۲۲۵)

۳ - فضلی کے زمانے میں اردو لکھنے کا رواج نہ ہونے کے برابر تھا، اور ظاہر ہے کہ جب تک کوئی زبان لکھی نہ جائے، اس کے الفاظ کے ہجوں اور املا کا معیار کیونکر قائم ہو سکتا ہے! یہی وجہ ہے کہ ہمیں کربل کتھا میں بسا اوقات ایک ہی لفظ مختلف طریقوں پر ملتا ہے۔ مثلاً

(۱) وہ: پر کفر وہ کریں ہیں (ص ۱۵۵)، نہ پھر حسین کوں وہ دیکھے، نے حسین اونے (ص ۲۰۳)

وو: کیونکر کہ وو جہاں کا وو صاحب مدار ہے (ص ۴۱)، ہوئے گا اس وقت تو نزلی میں وو عرش اعظم (ص ۱۲۷)

(۲) ونہیں: اس قصد کو مصم کر، ونہیں رہا (ص ۳۹، ۴۰)، ونہیں ندائے الٰہی آئی (ص ۶۱)

وونہیں: وونہیں دل کو تقویت ہو (ص ۳۸)، وونہیں آنکھ میری کھل گئی۔ (ص ۴۰)

(۳) کتاب خانی: بعد کتاب خانی سب یہ مذکور کرتے (ص ۳۸)

کتاب خوانی: بعد کتاب خوانی اور سینہ زنی کے ایک فاتحہ مخفی .... پڑھا (ص ۳۹)

(۴) لوہو: دُو لوہو کی زدیدۂ گریان جاوے ہے (ص ۶۵)، اور جگہ ہمارے لوہو گرنے کی (ص ۱۳۶)

لہو: مسجد سے مجکوں لے چلو اب گھر لہو لہان (ص ۸۸)، لہو ہی آج بیگا میری قسمت، الوداع (ص ۱۹۰)

(۵) دھنوا دوھواں): دھنوا اوس گھر سے اٹھاوے (ص ۶۶)

دھونوا: دھونوا اوس کے دل سے اوٹھا (ص ۱۰۵)

(۶) پانو: پانو میری زیارت سے نہ انچیو (ص ۷۷)، اجل نے جان بچھا، پانو گھوڑے کے پکڑے (ص ۱۳۵)

پاؤں: پاؤں اپنا ابن ملجم پر مار، کہے (ص ۸۶)، داہنا پاؤں بائیں پاؤں پر رکھے... (ص ۹۰)

(۷) جھوٹا، تمہیں رسوا اور جھوٹا کیا (ص ۲۳۰)

جھوٹھا: تمہیں کیسا جھوٹھا کیا (ص ۲۶۰)، خدا نے منافقوں کو جھوٹھا کیا (ص ۲۶۰)

جھوٹھ: اہل بیت رسول جھوٹھ اور نفاق بیبتی پاک ہیں (ص ۲۶۱)

(۸) بھتر: تھی سکینہ چلی ہوئی گودی بھتر (ص ۱۷۷)، ارمان تھا مجھ دل بھتر سالی گرہ کرتی تری (ص ۱۹۳)

بھیتر: ارمان تھا مجھ دل بھیتر وطن لے آؤں تجھ لے (ص ۱۹۳)

(۹) توبا: خدایا! توبا کیا میں (ص ۲۵۵)

توبہ: پس اگر توبہ میری قبول ہوئی... (ص ۲۵۵)

تعجب کی بات یہ ہے کہ بعض الفاظ جو آج کل ہم بالاتفاق 'س' سے لکھتے ہیں، کربل کتھا میں 'ث' سے لکھے ملتے ہیں۔ مثلاً 'سات' کی جگہ 'ثات' (ص ۱۱۵، ۱۲۱، ۲۰۶)، ساتویں کی جگہ ثاتویں (ص ۱۳۲)، مسیں کی جگہ مثیں (ص ۱۶۲)، اسی کی جگہ اثی (ص ۱۶۹) ڈھارس کی جگہ ڈھارث (ص ۱۸۶) فلسطین کا مشہور شہر عسقلان ہے، اسے عثقلان لکھا ہے (ص ۲۵۲)

غالباً املا میں اسی غیر یقینی صورت حال کا یہ نتیجہ ہے کہ کربل کتھا میں متعدد الفاظ خاص طور پر افعال کا لاحقہ جدا لکھا گیا ہے۔ مثلاً بیٹھ تی پہن تی، پیٹ تی، اولٹ تی، بحث تی، ڈھونڈھ تا، چاٹ تا، کھسوٹ تا، جیت تا، لوٹ تا، مروا تی، کشمکش گی، خانہ دان، وغیرہ اس کی چند مثالیں ہیں۔

بعض عربی الفاظ کے املا میں بھی جدت سے کام لیا ہے مثلاً معاً کی تنوین کی جگہ نون لکھ کر اسے معن بنا دیا ہے (ص ۳۹) اور دوسری جگہ بالضرور میں ایک الف زائد کر کے اسے بالضرور لکھا ہے۔ (ص ۷۷)

۴۔ یہی صورت الفاظ کی تذکیر و تانیث کی ہے۔ بدقسمتی سے یہ مسئلہ کا تاحال آج تک طے نہیں ہوا۔ کئی لفظوں سے متعلق ہم متفقہ فیصلہ نہیں کر پائے کہ یہ مذکر ہیں یا مونث۔ ایک ہی لفظ دلی میں مذکر ہے اور لکھنؤ پہنچ کر مونث بن جاتا ہے، یا معاملہ اس کے برعکس ہے کہ لکھنؤ میں کوئی لفظ مذکر بولا اور لکھا جاتا ہے، اور دلی والے اسے مونث کہتے ہیں۔ کربل کتھا میں استعمال شدہ بعض لفظوں کی تذکیر و تانیث سے متعلق بھی گفتگو ہو سکتی ہے۔

(۱) کمر باندھنا (مذکر)، اسے قطامہ! قبول کیا، اور قتل علی پر کمر باندھا (ص ۸۲، ۸۳)

اب ان معنوں میں مونث برتتے ہیں۔

(۲) جان (مذکر) اے پدر! جان میرا قربان تیرے (ص ۶۶)، جان اپنا جان دینے والے کوں سونپا (ص ۹۴)

جان اپنا اوس جان لئے دیجیو (ص ۱۵۰)، یا ابن رسول اللہ! جان میرا قربان تیرے (ص ۱۶۶)

ع اے شہ دیں! جاں کیا تجھ پر فدا جاں نے (ص ۱۷۱)

ع بچی پکاری کا اب مفت جان جاتا ہے (ص ۲۳۰)
پس اگر تو بیری قبول ہوئی، جان میرا ہے (ص ۲۵۵)

اور تعجب ہے کہ اس سے اگلی سطر ہی میں اسے مونث بھی لکھا ہے،

ع کیا گل میں محبت کی اپنی جان نثار

اب بالاتفاق مونث ہے۔

(۳) سوگند (مذکر) ملعون نے قبول کیا اور سوگند کھایا (ص ۱۱۱)

اب مونث ہی بولتے اور لکھتے ہیں محسن کاکوروی کا شعر ہے ؎

داؤد کے نغمہائے دلبند کھائی دم عیسوی کی سوگند

(۴) غرض (مذکر) غرض میرا بدے سے نہ تھا (ص ۶۴)

اب مونث ہے، داغ کہتے ہیں ؎

جس کو دیکھا غرض، غرض کا اپنی دنیا کا عجیب کارخانہ دیکھا

(۵) کنٹھ (مونث) ع کنٹھ اس کی پیاسوں سوکھی اور تالو گر پڑا ہے (ص ۱۸۸)

اب مذکر کہیں گے۔

اسی طرح اصل (۱۸، ۱۹۹) آیت (۵۹)، راہ (۲۵۶)، وحی (۹۳)، پرواز (۱۹۹) کو فضلی نے مذکر استعمال کیا ہے۔

۵۔ (الف) صرف کا یہ عام قاعدہ ہے کہ جب فعل مونث مرکب ہو، تو جمع کا اطلاق صرف دوسرے جزو پر ہوتا ہے۔ مثلاً واحد کی صورت میں کرتی ہے، تو جمع کی صورت میں 'کرتی ہیں' ہوگا۔ پہلا جزو 'کرتی' علیٰ حالہٖ قائم رہے گا اور دوسرے جزو کو جمع کر دیا جائے گا۔ فضلی نے عام طور پر دونوں اجزا کو جمع کی صورت میں لکھا ہے۔ اس کی مثالیں بہت ہیں، یہاں صرف چند پر اکتفا کیا جاتا ہے۔

ملیں ہوئیں (ص ۳۹) دیتیں ہیں (ص ۵۳) دیتیں تھیں (ص ۸۵) چھوڑتیں تھیں (ص ۸۵) روتیاں تھیں (ص ۱۴۳) اوڑھاتیاں تھیں۔ (ص ۱۶۴) کہتیں تھیں (ص ۱۶۴) کاٹیں تھیں (ص ۱۹۵) روتیں تھیں (ص ۲۱۶)

(ب) جہاں فعل مرکب نہیں ہوتا وہاں جمع کی صورت میں بالعموم نون غنہ کا اضافہ کیا جاتا ہے، عورت آئی، واحد، عورتیں آئیں، جمع، وہ گئی، واحد، وہ گئیں، جمع۔ فضلی نے اس صورت میں عام طور پر ان کا لاحقہ استعمال کیا ہے۔ مثلاً نکلیاں (ص ۸۱) ہوتیاں (ص ۸۹) پھریں گیاں (ص ۸۹) کریں گیا (ص ۸۹) کہتیاں (ص ۸۸) رکھتیاں (ص ۱۷۷) بلکتیاں (ص ۱۷۹) دیکھلاتیاں (ص ۱۶۴، ۱۷۷) بھاگیاں (ص ۱۸۱) جاتیاں، روتیاں (ص ۲۴۰)

(ج) مرکب توصیفی میں موصوف خواہ واحد ہو یا جمع، صفت میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی، وہ واحد ہی رہتی ہے۔ فضلی اس کے برعکس صفت بھی جمع لکھتے ہیں۔ مثلاً بھیگتیں مٹیں (ص ۱۶۲) وغیرہ۔

(د) فضلی کے ہاں نے، علامت فاعل بالعموم ساقط ہے۔ اس کی مثال تقریباً ہر ایک صفحے پر مل جاتی ہے۔

۶ - بعض عربی لفظوں کی جمع سے جمع (جمع الجمع) بنانے کا رواج اب تک ترک نہیں ہوا مثلاً مشائخین، احوال ہا کہیں کہیں اب بھی دیکھنے سننے میں آجاتا ہے۔ فضلی نے اس طریقے کا بڑی فیاضی سے تتبع کیا ہے۔

ابراراں (ص ۱۱)، عقلاؤں، بلغاؤں (ص ۱۹)، مصاُبرں (ص ۴۶)، احادیثیں (ص ۵۱)، اصحابوں (ص ۵۹، ۶۲، ۶۴، ۹۰، ۱۳۴، ۱۳۷، ۲۴۲، ۲۵۴)، خوارجوں (ص ۸۲)، شہداؤں (ص ۱۹۹)، امریاں (ص ۲۰۱)، اقرباؤں (ص ۲۴۳)، اور اصحاب، عجائب، اقربا کو بطور واحد بھی استعمال کیا گیا ہے۔ ایک اصحاب کبار زید بن ارقم نام بیٹھا تھا (ص ۲۲۹)، عجائب وقت دیکھتا ہوں (ص ۲۰۴)، عجائب یاد نہیں یاد رہیں خویش اقربا میرا نہیں (ص ۲۰۵، ۲۱۹)، حد نہ اس دو دکھ میں کوئی بھائی خویش اقربا ہے (ص ۲۱۹)

اس مختصر بیان سے واضح ہے کہ ہماری زبان کی تاریخ میں کربل کتھا کا کتنا اہم مقام ہے۔ کیا بلحاظ خاصۂ ادب کے اور کیا بلحاظ صرف و نحو کے یہ کتاب بجا طور پر زبان اردو کی گم شدہ کڑی کہی جا سکتی ہے۔

اس کتاب کے کسی دوسرے نسخہ کا آج تک کہیں سراغ نہیں مل سکا ہے[۸۳]۔

---

۸۳ - حامد حسن قادری مرحوم نے لکھا ہے کہ "کربل کتھا کا ایک قلمی نسخہ مقیان گرپامئو کے قدیم کتب خانے میں تھا۔ کتاب نقل در نقل تھی اور ناتمام تھی۔ ..... اس قدر محقق ہے کہ یہ کتاب روضۃ الشہدا کا اردو ترجمہ ہے اور اس کا کوئی دوسرا قدیم اردو ترجمہ بجز کربل کتھا کے معلوم و مشہور نہیں، اس لئے ہم اس امر میں کوئی مضائقہ نہیں سمجھتے کہ اس نسخے کو کربل کتھا مان لیں اور اس کا اقتباس داستان تاریخ اردو میں شامل کر دیں ..... اس اقتباس کی عبارت، زبان، اسلوب میں کوئی ایسی بات نہیں، جو اس کو فضلی کا ترجمہ سمجھنے سے مانع ہو" اس کے بعد قادری صاحب نے طویل اقتباس دیا ہے، داستان تاریخ اردو: ۵۰، ۵۲)، اسکے واحد راوی مفتی انتظام اللہ شہابی ہیں، ہمارا خیال ہے کہ مقیان گرپامئو کے "قدیم کتاب خانے" میں کربل کتھا کا کوئی نسخہ کبھی موجود نہیں تھا۔ تعجب ہوتا ہے حامد حسن قادری کے یہ لکھنے پر کہ ان کے مندرجہ اقتباس کی زبان اور عبارت فضلی کے اسلوب کے مطابق ہے حالانکہ اس اقتباس کی زبان اور اس دیباچے کی زبان میں جو کریم الدین نے اپنے تذکرے میں دیا ہے اور جو ان کے سامنے تھا، زمین آسمان کا فرق ہے۔

ابن حسام

ڈاکٹر نذیر احمد

دورِ قبل مغل نے فارسی شعراء کا کلام بہت کم ملتا ہے۔ راقم حروف نے اپنے بعض مقالوں کے ذریعے غلام، خلجی اور تغلق دور کے چند گمنام شخصیتوں کو متعارف کرانے کی کوشش کی ہے۔ تغلق خاندان کے متعلق دو مقالے لکھے ہیں، ایک فکر و نظر کے اپریل ۶۵ء کے شمارے میں فیروز شاہ تغلق کے دور کے چھ غیر معروف شعراء سے متعلق شائع ہوا ہے، دوسرا جو محمد بن تغلق کے عہد کے تین گمنام شعراء[1] کے حالات پر مشتمل ہے، انڈو ایرانیکا، کلکتہ میں چھپ رہا ہے۔ اسی درمیان ابن حسام کا کچھ کلام مل گیا جس سے معلوم ہوا کہ یہ شاعر بھی چند سال ہندوستان میں محمد بن تغلق شاہ کے دربار سے وابستہ رہا ہے۔ ہمارے سلسلۂ مطالعہ کی ایک کڑی ہونے کی بنا پر اس شاعر کا تعارف بھی ضروری قرار پایا۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس کے ایک مترادف کا ذکر ضمناً فکر و نظر کے حاشیہ شمارہ میں ہوا۔ مگر اس وقت تک اس شاعر کے متعلق ہماری معلومات کافی نہ تھیں۔ خوشی کی بات ہے کہ اس کے چند ماہ کے اندر ابن حسام کے حالات کا بجز بول علم ہو گیا اور اس کا کچھ اور کلام بھی دستیاب ہو گیا۔ چنانچہ سطور ذیل میں اس کے متعلق ایک گفتگو پیش کی جا رہی ہے۔

ابن حسام تخلص کے دو فارسی شاعر گذرے ہیں ایک کا نام جمال الدین محمد بن حسام تھا اور دوسرے کا محمد بن حسام تخلص کی یکسانی کی وجہ سے بعض جگہ ان دونوں میں التباس ہو گیا ہے۔ مثلاً تذکرہ مخزن الغرائب[2] میں جمال الدین محمد بن حسام کو "خاور نامہ" کا مصنف قرار دیا گیا ہے حالانکہ یہ منظومہ دوسرے شاعر یعنی محمد بن حسام کی تصنیف ہے۔ ریاض الشعراء[3] نے آخر الذکر شاعر کو سہواً جمال الدین محمد کا بیٹا لکھ دیا ہے۔ اسی طرح سید محمد کاظم مرتب[4] روضات الجنات نے روضات کے حواشی میں (ج ۲ ص ۳۷۷) دونوں شاعروں کا ایک ہی نام یعنی جمال الدین محمد بن حسام درج کیا ہے جو شبہ سے خالی نہیں۔ ان کے پیش نظر تین کتابیں تھیں: حبیب السیر مولفہ خواند میر، خلاصۃ الاخبار مولفہ خواند میر، عرفات عاشقین مولفہ تقی کاشی۔

ان میں سے دو دیر سے پیش نظر ہیں یعنی حبیب السیر اور عرفات۔ اوّل الذکر میں جمال الدین ابن حسام کا ذکر روضات الجنات کے حوالے سے ہے، محمد ابن حسام کا ذکر نہیں ہے۔ عرفات عاشقین میں[5] دونوں کا ذکر ہے۔ مگر اس میں اوّل الذکر کا نام جمال الدین

---

[1] یہ شعراء یہ ہیں: اختسان الہندی، مغیث الدین ہانسوی اور امیر اختیار الدین ÷

[2] نسخۂ حبیب گنج ج ۱ ص ۲۰ ÷

[3] ایضاً ورق ۱۸، ۱۹ ÷

[4] نسخہ بانکی پور ورق ۱۷۵، ۱۷۵ ب ÷

اور دوسرے کا محمد درج ہے۔ خلاصۃ الاخبار میرے پیش نظر نہیں۔ لیکن اس میں عام رائے کے خلاف بیان درج ہونے کی بظاہر کوئی وجہ نہیں جبکہ اسی مؤلف کی دوسری تالیف یعنی حبیب السیر میں کوئی خاص بات نہیں ملتی۔

بہرحال اوپر کے بیانات سے واضح ہے کہ ابن حسام تخلص کے دونوں شاعر الگ الگ ہیں اور ایک کو دوسرے سے ملانا غلط ہے۔ ان دونوں ہم تخلص شاعروں کے الگ ہونے کا ثبوت اکثر تذکروں کے بیان سے بخوبی فراہم ہوجاتا ہے۔ تذکرۂ دولت شاہ[1]، عرفات عاشقین[2]، شمع انجمن[3] اور تذکرۂ مہلوکہ ڈاکٹر عابدی میں دونوں شاعر الگ الگ[4] بیان ہوئے ہیں۔ دولت شاہ نے ابن حسام کی تاریخ وفات ۷۳۷ ہجری درج کرنے کے بعد یہاں تک لکھ[5] دیا ہے:

"در ایں روزگار ابن حسام الدین دیگر بودہ است، قصاید و منقبت را نیکو میگوید و ذکر او بجا نگاہ خواہد آمد۔"

علاوہ بریں ان دونوں کے زمانوں میں کافی فرق ہے۔ جمال الدین محمد بن حسام جن کی بابت ہم سطور ذیل میں تفصیل سے لکھیں گے، آٹھویں صدی ہجری کے پہلے ربع میں مشہور ہوکر ۷۳۰ء یا ۷۳۶ء[6] میں فوت ہوجاتا ہے۔ وہ کچھ دنوں محمد بن تغلق شاہ (۷۲۵ - ۷۵۲ھ) کے دربار میں منسلک رہ کر ہرات لوٹ جاتا ہے اور وہیں داعی اجل کو لبیک کہتا ہے۔ دوسرے ابن حسام کی شہرت کا آفتاب نویں صدی ہجری میں طلوع ہوتا ہے[7]

---

[1] ص ۲۲۵ - ۲۲۶ اور ص ۴۳۸ - ۴۳۹ بالترتیب ؛

[2] ورق ۷۵ ر و ۷۶ ب بالترتیب ؛

[3] ص ۹، ص ۸ بالترتیب ؛

[4] ص ۳۴، ص ۴۵ بالترتیب ؛

[5] ڈاکٹر ذبیح اللہ بھی غالباً دونوں کو ایک سمجھتے ہیں۔ "حماسہ سرائی" ص ۳۷۹ کے حاشیے میں صاحب "خاوران نامہ" کے سلسلے میں انہوں نے حبیب السیر ج ۳ جز ۳ ص ۳۳۶ کا ذکر کیا ہے۔ اسی ضمن میں ابن حسام کا بھی ذکر موجود ہے جو یقیناً صاحب خاوران نامہ (= خاور نامہ) سے الگ اور ہمارے گفتگو کا موضوع ہے ؛

[6] تذکرۃ الشعراص ۲۲۵ نفحات نامہ دہخدا ص ۳۰۲ میں بھی آیا ہے۔ کنیت دو تن از شعرای ایران: ۱۔ شمس الدین محمد قہستانی (وفات ۹۸۲) مثنوی خاور نامہ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ازدست، ۲۔ جمال الدین بن حسام خوافی سرخسی ہروی، وفات ۷۳۷، مولد او یکی از قراء نیشاپور و چون مدتی در شہرہائے، خواف و سرخس و ہرات بسر بردہ، و او را بہریک از ایں سہ شہر نسبت کنند، او سفری ہندوستان رفتہ و بایران بازگشتہ و در دربار آل کرت اعتباری داشتہ است ؛

[7] یہ تاریخ دولت شاہ، شمع انجمن اور تذکرۂ مہلوکہ ڈاکٹر عابدی میں درج ہے ؛

[8] عرفات عاشقین اور ریاض الشعراء میں یہی تاریخ ملتی ہے ؛

وہ قہستان کے ایک مقام خواف کا باشندہ ہے، اور قہستان ہی میں ۸۳۰ھ[1] میں "خاورنامہ" نظم کرتا ہے اور ۸۷۵ھ[2] میں فوت ہو جاتا ہے۔ خاورنامے کے چند نسخے معلوم ہیں جن میں سے ایک برٹش میوزیم میں ہے جس کی تفصیل ڈاکٹر ریو نے اپنی فہرست[3] میں درج کر دی ہے۔ دوسرا نسخہ آکسفورڈ میں[4] ہے۔ یہ نظم بہت مشہور ہوئی چنانچہ بیجاپور کے ایک شاعر رستمی نے اسے دکنی نظم میں منتقل کیا[5]۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ مؤلف عرفات عاشقین نے خاورنامہ کو ابن حسام کی طرف منسوب کرتے ہوئے لکھا[6] ہے۔

"خاورنامہ کہ قریب بہ بیست ہزار بیت بنظر مخلص رسیدہ از دو مشہور است و در آن کتاب اگرچہ کمال شاعری و ساحری بکار رفتہ اما قاصر است جرأت عظیم نمودہ کہ نسبت آنہار الحضرت امیر بکذب نمودہ"

اب ہم جمال الدین محمد بن حسام کے حالات و واقعات کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اس کا تخلص ابن حسام تھا جیسا کہ خود اس کے کلام سے ظاہر ہے۔

مجنوں[7] کہ مثل گشت در آفاق بستی — دانم کہ ہم از دائرۂ ابن حسام است
گر[8] ابن حسام از نظر لطف تو دور است — ایں جا نظری مست کہ صاحب نظر اند
چو[9] زد ابن حسام از عشق تو دم — دش بی غم چہ داری ندای

ایک دوسرا شاعر[10] تاج شیرازی جس نے ابن حسام کے مستزاد کی پیروی کی تھی وہ بھی کہتا ہے:

استاد دریں طرز امام ابن حسام است — بر پیرو دیش تاج

کبھی ابن حسام اپنے کو پسر حسام کہتا تھا۔ مثلاً ملاحظہ ہو غزل کا یہ مقطع[11]:

پسر حسام پیشت بسرت کہ سر بیارم — پسرا اگر در آئی بسرای او زمانی

---

[1] دیکھئے حماسہ سرائی" ص ۳۷۸ وہ خود لکھتا ہے:-

چو بر سال ہشصد بیفزود دو سی — شد این نامۂ تازیان پارسی
مرایں نامہ را خاوران نامہ نام — نہادم بدانگہ کہ کردم تمام

اس سے یہ بھی ظاہر ہے کہ کتاب کا نام خاوران نامہ ہے نہ خاورنامہ جیسا کہ عام طور پر مشہور ہے۔

[2] یہ تاریخ تذکرہ دولت شاہ اور عرفات عاشقین وغیرہ میں درج ہے مگر لغت نامہ ص ۳۰۲ میں ۹۸۰ اور روضات الجنات کے حواشی میں ایک غلط تاریخ ۸۹۳ھ میں ملتی ہے اور آخر الذکر میں یہ بھی لکھا ہے کہ وہ ہرات میں اقامت پذیر رہا، اگرچہ وفات خواف (قہستان) میں ہوئی۔ مگر سارے تذکرے اس کی اقامت بھی خواف ہی کو قرار دیتے ہیں۔

[3] ج ۲ ص ۶۴۲ - ۶۴۳۔ [4] دیکھئے فہرست بادلیان ص ۴۵۵ - ۴۵۶۔ [5] دیکھئے دکن میں اردو

[6] عرفات عاشقین ورق ۷۵ ۔ [7] عرفات عاشقین ورق ۷۵ - ۷۶۔ [8] بیاض موزۂ برطانیہ ورق ۳۰۰ ا

[9] ایضاً ورق ۳۰۰ ب۔ [10] اس کا تعارف فکر و نظر اپریل ۶۵ ص ۲۹ - ۳۱ میں ہوا ہے۔ [11] بیاض موزۂ برطانیہ ورق ۲۹۹ ب۔

ابن حسام کا پورا نام جمال الدین محمد تھا جیسا کہ معین الدین اسفزاری نے "روضات الجنات"[1] میں لکھا ہے۔ بعض تذکروں اور تاریخوں میں یہ نام مجذف محمد ملتا ہے جیسے حبیب السیر[2]، ہیاض فارسی[3]، مونۂ برطانیہ، عرفات عاشقین[4]، ریاض الشعراء[5] اور مجمع الغرائب وغیرہ۔ روضات الجنات کے بیان کی ترجیح کا سبب یہ ہے کہ قدما کے نام میں جمال الدین کی طرح کے فقرے لقب کے لئے استعمال ہوتے تھے، نام عموماً اس طرح نہیں ہوتا اس بنا پر میرا قیاس یہی ہے کہ جمال الدین اس شاعر کا لقب رہا ہوگا اور نام صرف محمد ہوگا چنانچہ دولت شاہ[6] نے اس کا یہی مفرد نام محمد درج کیا ہے۔

ابن حسام کے باپ کے نام میں اختلاف کا کیا موقع ہو سکتا ہے جبکہ خود شاعر نے اپنے باپ کی نسبت سے اپنی کنیت کو تخلص قرار دیا ہو۔ کسی جگہ اس کے باپ کا نام الگ سے درج نہیں، لیکن واضح ہے کہ اس کا نام حسام رہا ہوگا، اگرچہ دولت شاہ[7] نے شاعر کا نام محمد بن حسام الدین لکھا ہے گویا اس کے نزدیک ابن حسام کے باپ کا نام حسام الدین تھا۔ حبیب السیر میں عام تذکروں کی پیروی ملتی ہے مگر "رجال کتاب حبیب السیر" کے مؤلف نے حبیب السیر کے حوالے سے شاعر کا نام جلال (تصحیف جمال) الدین بن حسام الدین[8] لکھا ہے۔ باپ کا یہ نام اگرچہ تذکرۂ دولت شاہ کے مطابق ہے لیکن اپنے ماخذ کے اعتبار سے یہ یقیناً کتابت کی غلطی پر محمول ہوگا۔

ابن حسام اصلاً خوانی تھا۔ اکثر اس کی نسبت ہروی لکھتے ہیں[9]، اس کی وجہ محض یہ ہے کہ ہرات میں اس کا قیام رہا، اس وجہ سے عموماً اس کو اسی شہر کی طرف منسوب کرتے ہیں۔ دولت شاہ[10] لکھتا ہے:

"اوازخواف است، ودرواالسلطنت ہرات مسکن داشتہ"

تذکرۂ دبلی سے اسی بیان کی بخوبی تائید[11] ہوتی ہے:

"استاد ابن حسام، اصلش از خواف ومسکن او ہرات بودہ"

ریاض الشعراء[12] کا بھی یہی قیاس ہے:-

"جمال الدین ابن حسام ہروی است از خواف بودہ ومادح ملک شمس الدین کرت"

عرفات عاشقین[13] کا بیان غیر واضح ہے: "منشاء مرقدش ہری از خواف است" ظاہر ہے ہری کو خواف کی نسبت سے بیان کرنا

---

[1] طبع دانش گاہ تہران ۱۳۳۹، ج ۲ ص ۱-۲ ÷ [2] طبع خیام ۱۳۳۳ جزء ۲ ج ۳ ص ۳۷۹، جزء ۳ ج ۳ ص ۴۷۲ ÷

[3] ورق ۲۷۸ ب ÷ [4] نسخہ بانکی پور ورق ۱۷۵ ÷

[5] نسخہ حبیب گنج ورق ۱۸ ب ÷ [6] نسخہ حبیب گنج ج ۱ ص ۲۰، نیز دیکھئے لغت نامہ ص ۳۰۲ ÷

[7] تذکرۃ الشعرا طبع لیدن ص ۲۲۶ ÷ [8] ایضاً ÷ [9] طبع تہران ص ۲۶۹ ÷

[10] لغت نامہ وسخنوراں ص ۳۰۲ میں اس کا مولد نیشاپور کا ایک قریہ قرار دیا ہے۔ چونکہ وہ ایک مدت تک خواف، سرخس اور ہرات میں مقیم رہا اس وجہ سے تینوں شہروں کی طرف وہ منسوب ہوتا ہے ÷ [11] تذکرۃ الشعراء ص ۲۲۵ ÷ [12] ص ۳۴ ÷

[13] ورق ۱۸ ب ÷ [14] ورق ۱۷۵ ÷

غلط ہے۔ بظاہر یہ کتابت کی غلطی ہوگی۔ عرفات کے مصنف نے غالباً "خواف و ہری" لکھا ہوگا جو کسی وجہ سے نہ صرف بحالت مقلوب نمودار ہوا بلکہ 'و' کے بجائے 'ا' ہو گیا، جس سے جغرافیائی بے علمی بھی ظاہر ہے۔

روضات الجنات میں وہن کے ضمن میں کچھ نہیں ہے۔ البتہ حبیب السیر میں اس کی وطنی نسبت دو بار[1] درج ہے۔ ایک جگہ بداونی اور دوسری جگہ بہدوانی کی شکل میں، مگر انڈکس میں یہ دونوں نام بداونی کے تحت درج ہیں اس سے ظاہر ہے کہ مرتب حبیب السیر کے نزدیک بہدوانی کتابت کی غلطی ہے۔ ذیل میں ایک جگہ کا قول نقل کیا جاتا ہے:

"مولانا جمال الدین بن حسام بداونی بہدر سیدہ قصیدۂ در مدح پادشاہ در سلک نظم کشیدہ الخ"

اس عبارت میں سیاق کا تقاضا ہے کہ بداونی کو غلط سمجھا جائے اس لئے کہ جو شخص ہندوستان کے شہر بداون سے متعلق ہو اس کے اس نسبت کے ذکر کے فوراً بعد بغیر کسی تمہید کے ہندوستان آنے کا فقرہ بے معنی ہو جاتا ہے۔ اس بنا پر قیاس ہوتا ہے کہ بداونی کی جگہ کوئی نسبت ایسی ہوگی جو ایران کے کسی حصے سے متعلق ہوگی۔ لیکن قابل توجہ امر یہ ہے کہ اس کی نسبت ہروی، ہراتی یا خوافی ہوگی جو بداونی سے شکلاً اتنی مختلف ہے کہ تصحیف خوانی یا التباس کا موقع نہیں۔ بہدوانی کا بھی یہی حال ہے۔ بہرحال ابن حسام کے بداونی ہونے کی صورت میں ہم کو یہ فرض کرنا پڑے گا کہ وہ اپنے وطن خواف سے ہندوستان آیا اور یہاں بداؤں میں مقیم ہو گیا یہاں کی سکونت کی وجہ سے لوگوں نے اسے بداونی لکھنا شروع کر دیا۔ اس کے ساتھ مزید یہ بھی فرض کرنا پڑے گا کہ وہ محمد بن تغلق کے عہد[2] کے پہلے ہی آیا ہوگا، اس لئے کہ جیسا ہم آگے چل کر دیکھیں گے ابن حسام ۷۲۹ھ میں (یعنی محمد بن تغلق کی حکومت کے چوتھے سال ہی) ہرات میں شمس الدین کرت کے دربار میں موجود تھا۔ اس سے ظاہر ہے کہ محمد بن تغلق کے دربار میں اس کا قیام زیادہ سے زیادہ تین سال رہا ہوگا۔ سلطان مذکور کا دار الخلافہ دہلی تھا اس لئے قرین قیاس یہی ہے کہ وہ دہلی میں رہا ہوگا۔ اس لئے کہ جس طرح کی نزدیکی اس کو حاصل تھی اس کا تقاضا یہی ہے کہ اس کا زیادہ وقت دربار میں گذرتا رہا ہو، پس اس صورت میں اس کی سکونت بداونی مشتبہ معلوم ہوتی ہے، البتہ دربار شاہی میں رسائی سے پہلے وہ بداون میں ساکن رہا ہو تو اور بات ہے۔

اکثر کتابوں میں ابن حسام کے ہندوستان آنے کا ذکر نہیں ملتا البتہ میرے پیش نظر تین کتابیں ایسی ہیں جن میں واضح طور پر اس کا تعلق محمد بن تغلق شاہ سے بتایا گیا ہے۔ ان میں سب سے قدیم بیان معین الدین اسفزاری کا ہے جس نے "روضات الجنات" میں اس بادشاہ کے دربار کے تعلق سے بڑی تفصیل درج کی ہے۔ اس کو ذیل میں درج کیا جاتا ہے[3]:

"میں نے اپنے باپ سے سنا ہے کہ مولانا ابن حسام نے سلطان محمد شاہ لک بخش کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا جس کا مطلع یہ ہے:

الٰہی تا جہاں باشد نگہدار[4] این جہانبانرا — محمد شاہ قتلغ شاہ سلطان ابن سلطانرا

---

[1] جزء ۲، ج ۳ ص ۳۷۹ جزء ۳ ج ۳ ص ۴۷۲ ؛ [2] ۷۲۵ تا ۷۵۲ھ ؛

[3] ج ۲ ص ۳۰۰ ؛ [4] اصل نگہداری جہانبان ؛

اور جب دربار میں باریابی ہوئی تو مطلع پیش کیا۔ سلطان نے فرمایا مولانا بس کیجئے میرے خزانے میں اتنی رقم نہیں کہ اس ایک بیت کا صلہ دیا جا سکے۔ اس کے بعد بادشاہ نے ابن حسام کو بیٹھنے کا حکم دیا، ساتھ ہی یہ بھی حکم صادر فرمایا کہ اشرفیوں کی تھیلیاں مولانا کے دامن میں اس طرح چنی جائیں کہ ان کے مرتک پہنچ جائیں۔ یہ سنتے ہی ابن حسام اٹھ کھڑا ہوا۔ سلطان بہت خوش ہوا اس نے کہا کہ اشرفیاں اس طرح چنی جائیں کہ مولانا کے سرتک انبار ہو جائے۔ اب وہ دو انگلیوں کے بل کھڑا ہو گیا تاکہ اس کا قد کچھ اور اونچا ہو جائے۔ بادشاہ نے حکم دیا کہ اشرفیاں چنی جائیں تاکہ شاعر اس سے زیادہ بلند نہ ہو سکے اس مطایبہ کے بعد سلطان کو ابن حسام سے اور زیادہ رغبت ہو گئی اور اس نے اس کو اپنا ندیم بنا لیا۔ (ندیم اسے کہتے ہیں جو بادشاہ کی مجالس انس میں اول سے آخر تک موجود رہے اور اس سے کوئی راز پوشیدہ نہ رہے) اس طرح مولانا کی خصوصیت و محرمیت اس درجہ ہوئی کہ اسے شاہی حرم میں آنے جانے کی اجازت ہو گئی۔ ایک روز سلطان کے ساتھ وہ حرم میں داخل ہوا اور وہاں کے فرش، ظروف اور دوسرے ساز و سامان کو جو خالص سونے اور عمدہ چاندی کے بنے ہوئے تھے، ایک خاص انداز سے دیکھا۔ بادشاہ تاڑ گیا اور خوش ہو کر فرمایا اسباب حرم میں سے جو چیز آپ کو پسند آئی ہو بتلائیے تاکہ انعام میں دی جائے۔ مولانا نے نزاکت کا ایک فرش جو بڑے پُر تکلف انداز میں تیار ہوا تھا، طلب کیا۔ بادشاہ نے فرمایا ایسا فرش آپ کے کس کام کا ہوگا۔ ابن حسام نے کہا کہ حضور کے اقبال سے اپنے محبوب کے ساتھ اس فرش پر لوٹوں گا۔ سلطان نے کہا کہ کیا مجھے نہیں چاہیئے۔ مولانا نے جواب دیا ضرور چاہیئے۔ بادشاہ نے دوسری چیز کے طلب کرنے کی خواہش کی۔ ابن حسام نے ایک بڑا سرپایہ جو بہت خالص تھا طلب کیا۔ سلطان نے حسب معمول پھر فرمایا کہ سرپایہ آپ کے کس کام کا ہے۔ اس نے جواب دیا لڑکے کے پاس بھیجوں گا تاکہ بادشاہ کی عنایت سے وہ بھی مستفید ہو۔ بادشاہ نے کہا کہ کیا ایسی چیز خود اسے درکار نہیں؟ کوئی دوسری چیز طلب کیجئے۔ مولانا نے سونے کی ایک بڑی کرسی (پیسہ سونے) جو بڑی پُر تکلف تھی، طلب کی سلطان نے پھر کہا اسے لے کر آپ کیا کریں گے؟ ابن حسام نے جواب دیا کہ اس کے اوپر کے قبہ کو جدا کر کے باقی کو استعمال میں لاؤں گا۔ سلطان کے پاس کوئی جواب نہ تھا۔ اس نے بالآخر ابن حسام سے کہا کہ سب چیزیں جو طلب کی تھیں آپ کی ہیں اور انہیں اپنے گھر بھجوا دیں۔"

خواند میر نے حبیب السیر[1] میں بھی واقعہ مختصر طور پر روضات الجنات ہی کے حوالے سے لکھا ہے مگر دونوں بیانوں میں بعض جزئیات میں تھوڑا سا فرق ہو گیا ہے۔

۱۔ حبیب السیر میں شاعر کو ہراتی نسبت سے یاد کرنے کے بعد اس کا درود ہند درج کیا گیا ہے لیکن روضات الجنات میں بجائے ہند آنے کے یہ لکھا ہے[2]۔

---

[1] جز ۳ ج ۳ ص ۴۷۲-۴۷۳ ÷ [2] ج ۲ ص ۲ ÷

"و در زمانی کہ ملک شمس الدین محمد بمکان پدر تمکن یافت مولانا جمال الدین محمد بن حسام از ہندوستان بہرات آمد"

حبیب السیر میں ملک شمس الدین کے ذیل میں بھی ابن حسام کا ذکر اس طرح ہوا[1] ہے۔

"واز غرائب اتفاقات آنکہ تاریخ جلوس او لفظ 'خلد ملکہ' بود و مولانا جمال الدین بن حسام ہم در آں باب این قطعہ نظم نمود" الخ

لیکن یہاں بھی صاحب حبیب السیر نے اس کا ہندوستان سے لوٹنا نہیں لکھا۔

۲۔ حبیب السیر میں جو مطلع درج ہے اس میں بادشاہ کا نام شاہ تغلق شاہ درج ہے۔ جبکہ روضات الجنات میں یہ نام محمد شاہ تغلقشاہ کی شکل میں آیا ہے اور شروع میں بادشاہ کا نام سلطان محمد شاہ لک بخش درج کیا گیا ہے۔ حبیب السیر کا بیان تغلق خاندان کے دوسرے بادشاہ کے ذیل میں بیان ہوا ہے اس لئے بادشاہ کی شخصیت واضح ہے مثلاً ملاحظہ ہو:

"سلطنت مملکت دہلی تا شہور سنہ سبع عشر و سبع مایۃ تعلق بسلطان علاؤ الدین حیدا شت چوں..... آں پادشاہ عدالت آئین علم عزیمت بصوب عالم آخرت برافراشت[2] قاضی محکمۂ تقدیر عروس ملک دہلی را بسلطان محمد تغلقشاہ[3] عقد بست و بعد ازوی پسرش سلطان محمد شاہ بر سریر سلطنت نشست..... او پادشاہی کریم صاحب سخاوت بود و در باب تربیت و رعایت فضلا و شعراء اہتمام تمام میفرمود و مولانا جمال الدین بن حسام بداونی بہند رسیدہ۔ الخ"

۳۔ بادشاہ نے ابن حسام کے مطلع پیش کرنے پر حبیب السیر کی روایت کے مطابق فرمایا کہ قصیدے کے تمام ابیات کے صلہ کی تاب نہیں رکھتا ہوں، جبکہ روضات الجنات میں ہے کہ محض اس بیت کا صلہ دینا ممکن نہیں۔

ڈاکٹر عابدی صاحب کے مملوکہ تذکرہ میں ابن حسام کے مطلع لکھنے اور محمد بن تغلق کے دربار میں رسائی پانے کا واقعہ بہت مختصر طور پر درج ہے جو عموماً حبیب السیر سے ملتا جلتا[4] ہے۔

تفصیلات بالا سے واضح ہے کہ ابن حسام کا تعلق سلطان محمد بن تغلق شاہ کے دربار[5] سے تھا۔ جو مطلع ابن حسام نے بادشاہ کی خدمت

---

[1] جز ۲ ج ۳ ص ۳۷۹ ؛ [2] یہ غلط ہے ۷۱۶ ہونا چاہئے دیکھئے بداونی ج ۱ ص ۲۰۰ ؛ [3] یہ غلط ہے، دراصل خلجیوں کا آخری بادشاہ قطب الدین مبارک شاہ بن علاؤ الدین خلجی ہے (خسرو خاں کی چند ماہ حکومت کو صرف نظر کرتے ہوئے) اور اس کے بعد ۷۲۰ ہجری میں تغلق خاندان کی حکومت شروع ہوتی ہے دیکھئے بداونی ج ۱ ص ۲۲۱ ؛ [4] اس بادشاہ کا پورا نام غیاث الدین محمد تغلق شاہ ہے ؛

[5] لغت نامہ دہخدا ص ۳۰۲ میں بھی ہے کہ وہ اپنے وطن سے ہندوستان آیا اور پھر یہاں سے ایران واپس گیا ؛

[6] ابن حسام کے ایک خط سے اس کی سکونت ہند پوری طرح واضح ہے۔ رک: فرہنگ ایرانی فہنہ تہران ص ۴۹۱۔ یہ خط گنگا کے کنارے لکھا گیا ہے۔ ظاہر ہے گنگا دہلی میں نہیں ہے اس سے واضح ہوتا ہے کہ ابن حسام دہلی سے باہر بھی رہا ہے ؛

میں پیش کیا اس میں بادشاہ کا نام "محمد شاہ تغلق شاہ" لکھا ہے۔ ظاہر ہے اس فقرے میں اضافت ابنی ہے یعنی محمد شاہ بن تغلق شاہ۔ روضات الجنات میں تغلق شاہ کی جگہ قتلغ شاہ ہے اور ابدالی اسے لک بخش لکھا ہے۔

یہ ذکر غیر مناسب نہ ہوگا کہ روضات الجنات کے ایرانی مرتب نے حاشیے میں بادشاہ کی شخصیت کے تعین کے سلسلہ میں حواشی میں دلچسپ باتیں لکھی ہیں[1] :

"سلطان محمد شاہ بن قتلغشاہ غوری یکی از ملوک غور بودہ کہ در خراسان بخشی از ہند سلطنت کردہ و بسخاوت مشہور شدہ۔"

البتہ رجال کتاب حبیب السیر[2] کے مرتب نے بادشاہ کی شخصیت کا تعین صحیح کر لیا ہے :

"مقصود محمد بن تغلق از سلاطین دہلی است کہ از ۷۲۵ تا ۷۵۲ سلطنت کردہ است۔"

روضات الجنات، حبیب السیر اور تذکرۂ دہلی کے بیانات کے ملانے سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ ابن حسام اپنے وطن سے نکل کر ہندوستان آیا یہاں کچھ دنوں رہا۔ محمد بن تغلق شاہ کے دربار میں اس کو رسائی حاصل ہوئی۔ مگر جلد ہی وہ ایران واپس ہوا اور ہرات میں اس وقت پہنچا جب شمس الدین کرت تخت نشین ہونے والا تھا۔ چنانچہ وہاں پہنچ کر اس نے اپنے بادشاہ کی تخت نشینی پر اپنا مشہور قطعۂ عربی لکھا۔

روضات الجنات میں[3] ہے کہ جس زمانے میں ملک شمس الدین اپنے باپ کی جگہ تخت نشین ہوا تو جمال الدین محمد بن حسام جو بڑا فاضل اور اپنی لطافت طبع اور جودت ذہن کے اعتبار سے ممتاز تھا، ہندوستان سے ہرات آیا اور سلطان شمس الدین کے جلوس کے موقع پر یہ عربی قطعہ جو اس کے کمال فضائل پر دلالت کرتا ہے، نظم کیا[4] :

اضائت بشمس الدین کرت زمانتا — واجری فی بحر المراد ات فلکہ

و من عجب تاریخ مبداء ملکہ — یوافق قول الناس خلد ملکہ

'خلد ملکہ' سے تاریخ جلوس ۷۲۹ ہجری نکلتی ہے۔

ملک شمس الدین کرت چند ماہ کی سلطنت کے بعد داعی اجل کو لبیک کہتا ہے۔ روضات الجنات[5] میں ہے :

"بعد از دو ماہ کہ از حکومت او بگذشت مریض شدہ در گذشت۔"

حافظ ابرو نے اس کی حکومت ایک[6] ماہ لکھی ہے۔ حبیب السیر[7] میں دس ماہ درج ہے اس میں مزید یہ لکھا ہے کہ دس ماہ میں شاید وہ دس دن[8] ہوشیار رہا ہو۔ مگر ان امور کا لحاظ تذکروں میں نہیں رکھا گیا۔ دولت شاہ نے ابن حسام کی وفات کا ذکر کرتے

---

[1] ج ۲ ص ۲ حاشیہ ؛ [2] ص ۲۶۹ حاشیہ ؛ [3] ج ۲ ص ۱ ؛ [4] یہ قطعہ حبیب السیر میں بھی ہے جز ۲ جلد سوم ص ۳۷۹

[5] ج ۲ ص ۴ ؛ [6] رک : ایضاً ص ۴ حاشیہ ؛ [7] جز ۲ ج ۳ ص ۳۷۹ ؛

[8] مگر روضات الجنات میں اس کی تعریف ملتی ہے "در ظلم بست، و دست کرم بگشاد و داد مظلومان بستد و انصاف زیردستان بداد شمائل او در باغ مملکت از آثار بہار حکایت میکرد (ج ۲ ص ۴)

ہوئے لکھا ہے[1] کہ وہ ۷۳۳ھ میں ملک شمس الدین کرت کے عہد میں فوت ہوا۔ اس سے زیادہ غلط بیان اور کیا ہو سکتا ہے کہ وہ بادشاہ جو سات سال پہلے محض چند ماہ کی حکومت کے بعد فوت ہوا، اس کا عہد سات سال آگے بڑھا دیا جائے۔ عرفات حاشیتین[2] میں ہے۔

"وی در مدح ملک شمس الدین کرت اشعار بسیار گفتہ"

ظاہر ہے کہ یہ بیان بھی شمس الدین کرت کی مدت حکومت کو ذہن میں رکھے بغیر ہوا ہے۔ جس بادشاہ نے چند مہینوں حکومت کی ہو، اس کے دربار سے وابستگی محض برکت کے طور پر رہی ہو گی البتہ یہ معلوم نہیں ہے کہ بعد کے کرت بادشاہوں سے ابن حسام کے تعلقات کیسے[3] رہے اس لئے کہ اس بات پر تقریباً سب کا اتفاق ہے کہ وہ ہرات میں ۸۰۳ھ یا ۸۰۶ھ[4] میں فوت ہوا۔

ابن حسام اپنے دور کا باکمال شاعر و فاضل تھا۔ فضیلتِ علمی و کمالِ شاعری کے ساتھ بذلہ سنجی و لطافت طبعی اس میں کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی۔ اس کی لطافتِ طبع کا ثبوت اس کے اس عمل سے ظاہر ہے جو محمد بن تغلق کے دربار میں ظہور میں آیا۔ غالباً اپنی شوخیٔ طبع کی وجہ سے وہ سلطان سے اتنا قریب ہو چلا تھا۔ اور یہ تو حقیقت ہی ہے کہ اسی شوخی کی بنا پر اس کے حالات محفوظ ہو گئے۔ اوپر ہم ذکر کر چکے ہیں کہ روضات الجنات فی مدینۃ ہرات جو اس کے ذکر کا قدیم ترین ماخذ ہے اس کے مؤلف نے ابن حسام کے مطائبات سے متاثر ہو کر اس کے حالات اسی کتاب میں شامل کر دیئے تھے وہ لکھتا ہے[5]:

"چون ذکر مولانا ابن حسام در میان آمد ثمہ از لطائف محاورات و بدایع مطائبات او بیان کردن لائق نمود"

اس کے بعد مؤلف نے جو کچھ لکھا وہ اپنے باپ سے سن کر درج کیا ہے یہی بیان خواند میر اور دوسرے تذکرہ نویسوں کا ماخذ رہا ہے

ابن حسام کی فضیلت علمی و شاعری کی بابت اکثر لوگوں نے ذکر کیا ہے۔ مثلاً اسفزاری روضات الجنات میں لکھتا ہے[6]:

"از فضلای عصر و علمای زمان بلطافت طبع و خذاقت ذہن ممتاز بود ..... این قطعہ بر کمال فضائل قائل وال است"

دولت شاہ[7] نے لکھا ہے:

"فضل او (ملک الکلام ابن حسام ہروی) زیادہ از وصف است و شعرا در را مولانا مظفر ہروی بہ اقران تفضیل میکند"

مولانا مظفر ہروی کے معیار پر پورا اترنے کے معنی یہ ہیں کہ واقعی ابن حسام بڑا باکمال شاعر تھا۔ دولت شاہ مظفر ہروی[8] کے متعلق لکھتا ہے

"ملک الفضلا مولانا مظفر ہروی را خاقانی وقت گفتہ اند، حاذق مناخران کہی تمامت او سخن نگفتہ"

---

[1] تذکرۃ الشعراء ص ۲۲۶ ؛ [2] ورق ۵۷ و ؛ [3] نفحات نامہ ص ۳۰۲ میں بعیر ماخذ کا حوالہ دیئے لکھا ہے کہ آل کرت کے دربار میں اس کو بڑا اقتدار و اعتبار حاصل تھا ؛ [4] نفحات اور ریاض الشعراء میں یہی تاریخ ہے، باقی تذکروں بشمول نفحات نامہ ۸۰۳ھ ہے

[5] ج ۲ ص ۱ ؛ [6] ایضاً ص ۱ ؛ [7] تذکرۃ الشعراء ص ۲۲۵ ؛ [8] ایضاً ص ۲۶۳ ؛

مردی دانش مند و فاضل بود و ہمواره با شعرای ممالک دعوی کردی و بر سخن فضلا اعتراض نمودی و فضل اشعار خود ظاہر ساختی و بارہا گفتہ کہ عملدار سادہ یعنی خواجہ سلمان بسر تہ ذہن میرسد و در میدان سخنوری جولان نمی تواند کرد و از نقاشان کرمان یعنی خواجو بوی سخنوری می آید و از ظاہر یعنی سخن نرسیدہ و سخن شعرای دیگر را خود مطلقاً وجود نہادی و حکایت کنندہ در وقت مردن دیوان خود را در آب انداخت کہ بعد از مظفر ہیچ کس قدر سخن مظفر نخواہد دانست بلکہ معنی آنرا نفہم نخواہد کرد۔"

مظفر یہ خود غلط تھا، یا اس کا اندازہ حقیقت پر مبنی تھا، اس سے فی الحال بحث نہیں۔ اس بیان سے یہ بات پوری طرح واضح ہے کہ مظفر کی پسند کا معیار بہت بلند تھا اور اسی اعتبار سے ابن حسام کے مرتبہ کا تعین کیا جا سکتا ہے۔

ابن حسام عربی اور فارسی دونوں میں شاعری کر سکتا تھا چنانچہ شمس الدین کرت کی تخت نشینی کے موقع پر جو قطعہ عربی میں لکھا اس کی صاحب روضات نے بڑی تعریف کی۔ لیکن یہ اور بات ہے کہ اس قطعہ کی پیش گوئی نہایت نامبارک ثابت ہوئی کیونکہ جس بادشاہ کے جوس کی تاریخ خلد ملک سے نکالی جائے اس کا ایک سال بھی حکومت نہ کر سکنا سوائے خوست کے اور کس چیز پر محمول کیا جائے۔ عربی شاعری کے مزید نمونوں کا کیا ذکر، اس کی فارسی شاعری کے صرف سات مونے باقی رہ گئے ہیں ان میں سے ایک مستزاد ہے اور چھ غزلیں ہیں مستزاد کی غیر معمولی مقبولیت سے ابن حسام کے مرتبہ کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے اس کی غزلیں بھی بلند درجے کی ہیں۔ البتہ اس کا وہ مطلع جو محمد بن تغلق شاہ کی مدح میں پیش ہوا (اور جس کی بنا پر ابن حسام ہماری گفتگو کا موضوع قرار پایا) وہ بہت معمولی درجے کا ہے اس بات پر حیرت کم ہے کہ ابن حسام جیسے قادر الکلام شاعر نے اس سے بلند مطلع کیوں نہ پیش کیا۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ اس معمولی مطلع پر بادشاہ نے اپنا خزانہ کیوں نچھاور کر دیا سوائے اس کے کیا کہا جائے کہ سلطان بہت جذباتی تھا خوش ہوا تو خوشی کی کوئی حد نہ تھی۔ خزانے کے خزانے لٹا دینا معمولی بات تھی اسی بادشاہ کا ایک اور واقعہ ہے کہ اس نے اختیار الہندی کے ایک قصیدہ پر چالیس ہزار اشرفیاں اور چالیس اونٹ[1] انعام میں دے ڈالے۔ اس کا ایک شعر ملاحظہ ہو:

ز فضل حق تو مجموعہ چیز در جہاں داری ۔۔۔ مگر دو چیز یکی عیب و آن دوم ہمتا

ابن حسام کی مشہور نظم ایک مستزاد ہے جس کی پیروی میں متعدد شعرا نے نظمیں لکھی ہیں۔ ذیل میں یہ پوری نظم پیش[2] کی جا رہی ہے:

آں کیست کہ تقریر کند حال گدا را ۔۔۔ در حضرت شاہی
در فلفل و بلبل چہ خبر باد صبا را ۔۔۔ چہ نالہ و آہی
زاری و زر و زور بود مایۂ عاشق ۔۔۔ بارحم نہ معشوق
ما را نہ زر و زور نہ رحمت بشما را ۔۔۔ بس حال تباہی

---

[1] یہ واقعہ خود اختیار نے اپنی کتاب لباب الالباب میں درج کیا ہے۔ نیز دیکھئے فہرست ریو۔

[2] یہ نظم: کرہ در دولت شاہ ص ۲۲۶ (۷ شعر) بیاض موزہ برطانیہ ورق ۳۸۴ - ۳۸۵ (۹ بیت) عرفات عاشقین ورق ۷۵ ب (۷ بیت بحذف مستزاد)؛ شمع انجمن ص ۹ (۳ بیت) میں درج ہے:

ہر چند نیم درخور درگاہ سلاطین — نومید نیم ہم
کز راہ ترحم بنوازند گدا را — گاہی بنگاہی
از طعنۂ سوسن نشود دست گیا دور — از دامن گلزار
بر دستۂ گل گرچہ ببینند گدا را — ای من چو گیاہی
بر خرمن گل مار سیہ خفتہ کرام ست — بر روی تو گیسو
حیفست کہ ہم خوابہ بود ترک ختا را — ہندوی سیاہی
پر دل ترازان زلف زرہ پوش ندانم — یک کافر جادو
کو بشکند از طرۂ مشکیں بمدارا — ہر لحظہ سپاہی
تا چاہ زنخدان تو شد مسکن دلہا — ای یوسفِ ثانی
صد یوسف گم گشتہ فرو نست نگارا — در ہر بن چاہی
گر مرزنش پرتوی روی تو بنیند — یعنی کہ کواکب
بیرون نزند از فلک مہر ضیا را — خورشید بماہی
اندام تو در بند قبا شرط نباشد — إلّا کہ بدو زند
از لالۂ سیراب بعقد تو قبا را — وز غنچہ کلاہی
در عشق من و حسن تو گر بینہ خواہند — گو ابن حسام است
بر معجزہ عیسیٰ بنود دست دعا را — حاجت بگواہی

دولت شاہ نے لکھا ہے کہ عبدالقادر عودی سے جو اپنے دور کا ممتاز موسیقی دان گذرا ہے اس مستزاد پر تصنیف اور قول لکھے تھے۔ فیروز شاہ تغلق کے دور کے ایک شاعر تاج شیرازی کے ایک شعر سے ثابت ہوتا ہے کہ ابن حسام اس فن میں بہت ممتاز تھا۔ تاج کی پوری نظم فکر و نظر کے اپریل ۱۹۶۵ء کے شمارہ میں شائع ہو چکی ہے پھر بھی اس کے چند اشعار یہاں درج کئے جاتے ہیں:۔

کس نیست کہ او عرضہ کند قصہ بسلطان — از حالِ گدائی
وز بلبل مسکین کہ برد نامہ بستان — جز پیک صبائی
ہر چند کہ یادم بکند نیز امید است — وقتی بنوازد
گوید کہ بیا سوی من ای کشتۂ ہجران — چونی ببلائی

---

۱ : دیکھئے تذکرہ دولت شاہ ص ۲۲۶، ۳۰۶، ۳۴۰، ۳۹۹ ؛ ۲ بیاض موزہ برطانیہ ورق ۳۸۸ ؛

استاد درین طرز امام ابن حسام است بر پیر دبیش تاج
شعری ز پی شاہجہان کرد درافشان مدحی و ثنائی

استاد ابن حسام کی نظم کی مقبولیت کی اس سے زیادہ تصدیق ہو جاتی ہے کہ بیاض موزۂ برطانیہ میں مستزادات کے ذیل میں یہی نظم سب سے پہلے درج ہے اور دوسرے شاعروں کی نظمیں جو اسی زمین میں ہیں، اس کے بعد آئی ہیں۔ اس سے واضح ہے کہ واقعی سبھوں نے بالواسطہ یا بلاواسطہ ابن حسام کی پیروی کی ہے۔ اسی بیاض میں کچھ پہلے دو شاعروں کی مستزاد نظم درج ہے۔ ان میں سے پہلی کا عنوان[1] یہ ہے:

مولانا موسی فلکی در جواب مولانا جمال الدین ابن حسام اس سلسلے کے چند اشعار یہ ہیں:

آن کیست کہ بہ مرکب حسن است سوارا تا زنده چو شاهی
و زناز کمر بسته و بگشاده قبارا کژ کرده کلاهی
آن شاه سوار از تن کیست کرداند واز خیل که پرسند
تاراج نهاد ست سپاه دل مارا چشمش بسگاهی
از آه دل سوخته ترسم که ازین پس خورشید بر افلاک
شب رنگ کند آئینه ماه شمارا از درد و آهی
در دعوی عشق تو چرا شهاد بخواهند فی الحال دو مردم
محراب نشین آرم شایان قضا را از دیده گواهی
موسی سر کویت کند از دور زمین بوس ای خسرو خوبان
نزدیک شدن چون نگذارند گدارا در حضرت شاهی

دوسرا شاعر مولانا جلال[2] الدین مذکر ہے۔ اس کی نظم کی بیتیں یہ ہیں:

چون بگذرد آن ماه درین راه سوارا بر اسب چو شاهی
وز غمزه بدوزد دل سلطان دگدارا در میم نگاهی
تا کرده گرفتار از آن زلف مسلسل بر بست جبانی
ناگاه گشاد از مژه آن تیر بارا بشکست سپاهی
بخرام بردن تا نگری صف زده عشاق هر سوی هزاران
جان کرده بکف منتظر از بهر لقارا بر هر سر راهی

---

[1] ورق ۲۷۸ ب [2] ورق ۲۷۹ ا

آن سرو خرامان که همی رفت چو یوسف — بنمود ز دور ما را
آن سیب زنخدان دل دیوانهٔ ما را — افکند بچاهی
میداد قد جامه باندازهٔ هر کس — خیاط فلک دوخت
برقامت زیبای تو از حسن قبا را — وانرا تو نازکلاهی
گر رفت خطا اینک منودم زخدنکت — شاید که ببخشی
زیرا که گریبان نگذارند خطا را — چون سبز سیاهی

مولانا بدیع[1] ابن نے ایک نظم لکھی ہے جس میں ابن حسام کی پوری پیروی ملتی ہے۔ اس کے چند ابیات درج ذیل ہیں[2]:

ای برخم زلف تو دل تیرهٔ ما را — رخسار تو ماهی
برخون محبان تو فرمان قضا را — چشم تو گواهی
ای کافر زلف تو بدیوان مظالم — یکروز بنالم
کز بهر چه آویخت بموئی دل ما را — بی جرم و گناهی
بی روی تو آنها که کشیدم زفراقت — هرگز نزدم دم
ترسم که دهد آئینه صنع خبر ما را — ز نگار بآهی
گر هندوی زلفت صنما عزم ندارد — بر غارت اسلام
از چین بچه آرد بمدد شاه خطا را — هر لحظه سپاهی
آن شاه بتان گر نکند یاد بدیعا
آن کیست که او عرضه دهد حال گدا را — در حضرت شاهی

امیر علی شاہی ایک شاعر نے بدیع[3] کے جواب میں جو نظم لکھی ہے اس میں ابن حسام کی بھی پیروی ملتی ہے۔

تا سرو گریبان تو بر کرد نگارا — روی تو چو ماهی
بس فتنه که برخاست ازآن روی تو ما را — در هر سر راهی
بیچاره دگم گشت اسیر سر زلفت — ای یار ستمکار
زر بند چه داری دل شوریدهٔ ما را — بی جرم و گناهی
گر تو نکنی یاد علی را نه سر لطف

---

[1] بیاض موزهٔ برطانیہ ورق ۳۸۵ ا۔ کل ۸ بیت ہیں ؛
[2] عنوان میں اس کی طرف اشارہ ہے۔ دیکھئے ورق ۳۸۵ ب۔ کل اشعار ۹ ہیں ؛

ان کیست که او عرضه دہد حال گدارا در حضرت شاہی

خواجہ علاؤالدین ہندو کی بھی نظم ابن حسام کی پیروی میں لکھی گئی ہے[۵۱] :

ای کردہ حوالت بمن خستہ بلا را چشمت بنگاہی
برساختہ از طرۂ چوں عنبر سارا خورشید بماہی
در دور قمر از سبب فتنۂ چشمت
برہم زدہ یکبارہ ہمہ ملک خطا را از شام سپاہی
ای آنکہ ترا دست رسد بر سر کویش
حال دل درویش بگوید خدا را در حضرت شاہی
کی خسرو خوبان ہمہ از بندگی تست آزادی ہندو
شاید کہ بود لایق درگاہ شما را لالاء سیاہی

خواجو نے حسب ذیل دو نظمیں[۵۲] اسی سلسلے کی لکھی ہیں :

کس نیست کہ گوید زمن آن ترک خطا را گر رفت خطائی
باز آی کہ داریم توقع ببتا یارا با وعدہ وفائی
در ظلمت اسکندرم از حضرت لعلت ما تشنۂ خواجو
لیکن چہ کنم چون نبود ملکت دل را در خورد گدائی
گر دل بود بر سر کوی تو خطا را ای رونق بستان
در بندگیت عرضہ دہد قصۂ مارا از حال غریبان
بیرون نرود یکسر موز دل خواجو چو مہر وفایت
نقش خط و رخسار تو لیلا و نہارا ای رونق بستان

حصاری نامی ایک شاعر نے بھی اس سلسلے میں لکھا[۵۳] ہے :

مارا مکش از تیغ غم عشق نگارا بی ہیچ گناہی
کاندر خور تو نیست بجز مہر تو مارا ای روی تو ماہی

---

۵۱ بیاض مذکور ورق ۳۸۶ ا کل ۸ شعر ہیں ؛

۵۲ ورق ۳۸۶ - ۳۸۷ پہلی میں ۸ بیت اور دوسری میں ۱۰ بیت ہیں ؛

۵۳ بیاض موزۂ برطانیہ ورق ۳۸۷ ا - کل ابیات ۸ ہیں ؛

انگشت بدندان تعجب بگزیدم — وز راہ بشد دل
تا دیدہ بدیدار رخ انگشت نمارا — دی بر سر ہا

مولانا بہا کی بھی نظم اسی سلسلے کی ایک کڑی[1] ہے :

بی تاب کند روی تو خورشید سما را — وقتی کہ بر آئی
بی آب کند زلف تو مرمشک خطا را — چون زلف گیائی
بی روی تو بودن نتوانم چکنم من
جان میرود از رفتن تو بندہ بہا را — چون جان بہائی

مولانا عماد کی مستزاد کا وزن مختلف[2] ہوگیا ہے :

آن یار کہ بردہ است دل عاشق مارا — یاربیست جفا کاری
گو جان ببرا مروز زما بہر خدارا — تا باز دہم باری
یاران ہمہ پیمان بشکستند عمادا — افسوس چنان یاران
جز غم کہ نبرمی برد امروز وفارا — احسنت چنین یاری

ابن حسام کی نظم مستزاد کی مقبولیت کا اندازہ ان نظموں سے ہوگیا ہوگا جن میں کسی نہ کسی طرح اس کی نظم کی پیروی ملتی ہے اب ہم اس کی غزلوں کے بارے میں کچھ عرض کرنا چاہتے ہیں۔

ابن حسام کی غزلوں کے بہت مختصر نمونے ہمارے پیش نظر ہیں۔ صرف ۵ مکمل غزلیں بیاض موزہ[3] برطانیہ اور ایک نامکمل غزل تذکرہ دلی[4] میں درج ہے۔ ان کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ ابن حسام بہت کامیاب غزل گو شاعر گذرا ہے۔ اس کا کلام نہایت پختہ اور ہموار ہے۔ قدرت زبان اور زور بیان اس کی قابل وصف خصوصیت ہے۔ تغزل کے ساتھ استادانہ صنعت کاری بھی اس کے یہاں موجود ہے بیاض مذکور کی پہلی غزل بڑی مرصع ہے۔ اس کی موزونیت و موسیقیت بھی قابل توجہ ہے اس کی بڑی خوبی یہ ہے کہ مرصع ہونے کے ساتھ ساتھ سادہ ہے گرپاٹ نہیں ہے۔ تخیل کی کارفرمائی ہر بیت میں نمایاں ہے۔ بعض شعروں میں وہ غضب جھلکتی ہے جو بعد میں سبک ہندی کی خصوصیت قرار دی گئی ہے۔ یہ غزل مسلسل ہے اور حافظ کا رنگ بعض شعر میں نمایاں ہے (واضح رہے کہ یہ شاعر حافظ سے نصف صدی سے زیادہ پہلے گذرا ہے) ذیل میں وہ غزل نقل کی جاتی ہے :

---

[1] ایضاً - کل ابیات ۷ ہیں ؛
[2] ایضاً ورق ۳۸۸ و - ابیات کی تعداد ۷ ہے ؛
[3] ورق ۲۹۹ ب - ۳۰۰ ب ؛
[4] عرفات ۳ بیت، ریاض الشعراء ۴ بیت، تذکرۂ دلی ۲ بیت، مخزن الغرائب ۴ بیت ؛

بربود دل ز دستم بکرشمه دستانی — صنمی، سمن عذاری، قمری شکر بیانی
بوفا ملک خصالی، بصفا ملک مثالی — زعبیر مشکباری، ز عقیق در فشانی
بدو چشم سحر سازی، بدو لعل حقه بازی — بدو لاله دلنوازی، بدو نافه جانستانی
چو صبا جهان گذاری، چو جهان ستیزه کاری — چو زمانه تند خوئی، چو سپهر کامرانی
زدهان او نیابی، بجز از خبر حدیثی — زمیان او نبینی، بجز از کمر نشانی
زهلال ابروانش زدو چشم ناتوانش — عجبم که چون تواند کشد چنین کمانی
نه دل من است تنها. صنما اسیر زلفت — که بهر گره گروهی که بهر شکن جهانی
نرود شبی که از من نرود باوج گردون — ز جفای تو نفیری، ز فراق تو فغانی
پسر حسام پیشت بسرت که سر بیارم — پسر اگر در آئی، بسرای او زمانی

دوسری غزل بھی غزل مسلسل کی کامیاب کوشش ہے۔ تسبتہً مشکل قوافی کے باوجود غزل کی شعریت و روانی مجروح نہیں ہوتی حافظ کی طرح کہیں کہیں شعری صنایع کی طرف توجہ ہے۔ شاعر ایسے اشخاص کو جو جذبات عشق سے عاری ہیں عقل سے خارج سمجھتا ہے۔ خر کا لفظ ممکن ہے کہ ذوق سلیم پر گراں گذرے مگر اس سے اس کے شدت جذبہ کا حال معلوم ہوتا ہے۔ غزل یہ ہے:

باز آی نگارا که خلائق نگرانند — دریاب که صاحب نظران منتظرانند
کس نیست که از عشق تو خونابه نرانند — من نیز برانم که خلق برانند
برخیز مبک باده گران کن که رقیبان — هرچند گرانند ولی بارگرانند
خواب از سرمستان صبوحی بدر افگن — مگذار که از حسن رخت بی خبرانند
عشق من و حسن تو غنیمت شمر امروز — کاین بوی گل و نغمهٔ بلبل گذرانند
در روی تو سرّیست ز اسرار الهی — آنها که نبینند مگر بی بصرانند!
قومی که ندارند سر صحبت عشقت — حیفست سخن گفتن ایشان که خرانند
گر ابن حسام از نظر لطف تو دور است — این جا نظری هست که صاحب نظرانند

مادام که درویش نبود ست نصیبی
شرطست که از حضرت سلطان نرانند

تیسری غزل بھی غزل مسلسل ہے۔ یہ غزل رواں اور سادہ ہے، اس میں تشبیہات کے قابل توجہ نمونے ہیں، صنایع شعری بھی استعمال ہوئے ہیں:

سلطان فلک را چو رخت نوبت باشد — مانند تو در حلقه بربن حوربت باشد
گر گوشه نشین گوشهٔ ابروی تو بیند — سرمست شود چون من و مستوربت باشد

نزدیک خرد ہر کہ بر آں روی نظر کرد — گر دور نماید ز خرد، دور نباشد
با زلف تو آن عارض پر نور کہ مست است — خورشید اگر در شب دیجور نباشد
ہر دل کہ کند دعویٔ پرہیز و صبوری — با غمزۂ فتان تو معذور نباشد
مستان صبوح ازلی را چہ تفاوت — گر دور دو جہاں بادۂ انگور نباشد
چو مہر تو در کلبۂ ویران دل من — روح القدس و خانۂ معمور نباشد
عشاق تو از زحمت شمشیر نترسند — مشتاق عسل را غم زنبور نباشد
جان قدر ندارد کہ نثار تو کنم لیک — مقدار وفا بیش ز مقدور نباشد

تا در دو غمت ہم نفس ابن حسام است
پیشم سر درمان ہوس — نباشد

چوتھی غزل اس لحاظ سے قابلِ توجہ ہے کہ یہ غزل مسلسل و مروف ہے - سادگی و روانی کے اعتبار سے غزل کا اچھا نمونہ ہے۔ ضلیع شعری بھی خوبصورتی کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں :-

چو آئیں وفا داری ندادی — غم کارم چرا داری ندادی
نمی دانی مگر حالم و گرنہ — چنیں ہرگز روا داری ندادی
دلم ہر دم بیازاری و ایں رسم — کہ با کس ما جرا داری ندادی
ز غم چشم تہی یابی نیابی — ز غم جانم جدا داری ندادی
بجز رنج و عنا بخشی بخشی — بجز جور و جفا داری ندادی
تو خود انصاف دہ در ہفت اقلیم — چو من یک مبتلا داری ندادی

چو زد ابن حسام از عشق تو لاف
دلش بینم چرا داری ندادی

بیاض موزہ برطانیہ کی آخری نظم نہایت سادہ، روان اور پر کیف ہے۔ تغزل کے جذبات اس غزل میں کامیابی کے ساتھ برتے گئے ہیں - یہ غزل مسلسل کا مکمل نمونہ ہے - پوری غزل ذیل میں درج کی جاتی ہے :

بخند ای بست راحتِ جان من — حکایت کن ای ماہ تابانِ من
وفا کن رہا کن طریق ستم — مکن بیش ازین جور بر جانِ من
ندارد دگر طاقتِ زخم تو — دل درمند پریشانِ من
چو درمان دردم لب لعل تست — شدہ زان لب لعل درمان من
دریغا کہ زلفت بغارت ببرد — ہمہ زہد و تقوی و ایمان من

توقع ہمیں است در لطف تو چو بینی بجوانی ز دیوان من
بگوئی دریغا کہ ابن حسام
فرو رفت در درد ہجران من

یہ چار شعر ایک غزل کے ہیں جو مختلف تذکروں میں منقول ہیں۔ یہ غزل سادہ و رواں اور غزل مسلسل کا نمونہ ہے:

ایام گل و یاسمن و عید صیام است اسباب نشاط و طرب و عیش مدام است
گل تازہ و می صافی و دلدار ملازم بستان خرش و گل خرم و ایام بکام است
خلقی چو من اندر طلبش رقص کنانند تا دوست کرا خواہد و میلش بکدام است
مجنون کہ مثل گشت در آفاق بمستی دائم کہ ہم از دائرۂ ابن حسام است

ابن حسام کے دو خمسہ "فراہد عبائی" میں شامل ہیں۔ ان میں سے ایک اس نے کرت بادشاہوں کے دور کے ایک محترم بزرگ معین الدین حاجی کے نام ہند دستان سے لکھا ہے (دیکھئے نسخہ تہران ص ۴۹۱) اور دوسرا امیر محمد بہرام کی طرف سے خواجہ شہاب الدین عمر حاجی کے نام لکھا ہے اور اس کے حاشیے میں ظہیر السلام عیسیٰ اور خواجہ معین الدین حاجی کا ذکر ہوا ہے (نسخہ تہران ۵۰۵) پہلا خط جو معین الدین حاجی کے نام ہے وہ گنگا کے کنارے سے جام لکھا گیا ہے۔ اس سے ابن حسام کا قیام ہند بخوبی واضح ہے۔

یہ ہے ایک مختصر سی گذارش ایک ندیم شاعر کے بارے میں جو محمد بن تغلق شاہ کے دور میں گذرا ہے۔ چونکہ اس دور کے چند ہی شعراء کا حال معلوم ہے اس بنا پر اس شاعر سے ہماری دلچسپی قدرتی طور پر زیادہ ہے۔ ہم اپنے ناظرین سے اس بات کے لئے معذرت خواہ ہیں کہ مقالے میں اشعار کا انتخاب زیادہ ہے لیکن ہم اس اعتذار کے ساتھ کہ ابن حسام کے کلام کی نایابی کے پیش نظر ان کا محفوظ کر دینا زیادہ ضروری تھا، اپنی گفتگو ختم کرتے ہیں۔

لہ فراہد عبائی کی تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو فہرست کتاب خانہ مرکزی دانش گاہ تہران ج ۴ ص ۳۷۱۰ تا ۳۸۱۲ ؛

شہزادی زیب النساؔ کے نام چند غیر مطبوعہ خطوط

ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خاں

حضرت مجدد الف ثانی قدس سرہ (م ۱۰۳۴ھ / ۱۶۲۴ء) کے صاحبزادے حضرت خواجہ محمد معصوم رحمۃ اللہ علیہ (م ۱۰۷۹ھ / ۱۶۶۸ء) سے اورنگ زیب عالمگیر (۱۰۶۸ھ) کے بیعت ہونے کا ثبوت موجود ہے۔ اسی لیے دربار کے مختلف امرا اور شاہی خاندان کے متعدد افراد بھی سرہندی بزرگوں سے مستفیض ہوتے۔ حضرت محمد معصوم رحمۃ اللہ علیہ کے صاحبزادے محمد نقشبند ثانی رحمۃ اللہ علیہ (م ۱۱۱۵ھ / ۱۷۰۳ء) کے متعدد مکتوبات اورنگ زیب اور اسکی فاضل بیٹی زیب النساء (۱۱۱۳ھ / ۱۶۸۹ء) کے نام پائے جاتے ہیں۔ ایک مکتوب جو انھوں نے اپنے حج (۱۰۹۵ھ / ۱۶۸۴ء) سے واپسی پر شہزادی کو لکھا تھا، اس طرح ہے:

بعد الحمد والصلوٰۃ و تبلیغ التحیہ والسلام۔ جناب بادشاہ زادۂ پردہ نشین سرادقات عصمت و عفت و عظمت و ابہت معروض دارد۔ مدت است کہ از احوال خیر مآل آن فاطمۂ زمان خبرے ندارد۔ بر حال بہ دعائے خیر ترقیات درجات و مزید حیات مقید است و اجابت آن را از درگاہ مجیب الدعوات مترقب۔

می تواند کہ دہد اشکِ مرا حسن قبول آن کہ در ساختہ است قطرہ باراں را

صاحبِ عالم، دنیا زراعت گاہِ آخرت است کہ ہر چہ درین جا کاشت آن جا یافت۔ بالجملہ وقت کار است کہ فردا کار با جبار است۔ [قبل ازیں] در مدت چند ماہ از راہ عنایت پادشاہِ دین پناہ نصر اللہ تعالیٰ بعد زیارت سید الانبیا علیہ و علیہم الصلوٰۃ والتسلیمات، و قیام و طواف کعبہ و منیٰ بہ لشکر ظفر اثر رسیدہ و انواع عنایات از بندگان حضرت دیدہ۔ بنابر آن بدین چند کلمات متصدع خدمت علیا گردید۔ کسے مخصوص از یارانِ خود حاجی منصور را فرستادہ تا بزودی بہ اخبارِ سلامتی آن قدسی صفات مسرور گردد و امید کہ بزودی بجواب باصواب مشرف شود۔

اس مکتوب سے اندازہ ہوگا کہ شہزادی کی زندگی کس قدر پاکیزہ تھی اور مکتوب نگار کے دل میں اُس کے لیے کس قدر عظمت تھی۔ حضرت محمد نقشبند ثانی رحمۃ اللہ علیہ کے علاوہ اُن کے چچازاد بھائی خواجہ عبدالاحد وحدت علیہ الرحمہ (م ۱۱۲۶ھ / ۱۷۱۴ء) المعروف "شاہ گل"[۴] سے بھی زیب النساؔ مستفیض

---

۱ ملاحظہ ہو مکتوباتِ معصومی۔ دفتر دوم۔ مکتوب ۶۴۔ دفتر سوم۔ مکتوبات ۶ - ۱۲۲ - ۲۲۱ - ۲۲۷ وغیرہ۔ تفصیل کے لیے مولانا محمد میاں کی کتاب "علمائے ہند کا شاندار ماضی" جلد اوّل۔ صفحہ ۲۵۹ - ۳۶۰ - (نیشنل ایڈیشن) دیکھیں

۲ راقم الحروف نے یہ مکتوبات دو جلدوں میں (۱۹۶۳ء) میں شائع کر دیے ہیں

۳ ایضاً۔ مکتوب نمبر ۷۲۔

۴ شاہ گل کے شاگرد سعد اللہ گلشن تھے (ملاحظہ ہو سرو آزاد۔ از غلام علی آزاد بلگرامی)۔ پھر گلشن کے شاگرد عندلیب اور اُن کے بیٹے خواجہ میر درد اور اثر سب اپنے تخلص میں معنوی مناسبت بھی رکھتے ہیں۔ تذکرۂ نشترِ عشق میں ہے کہ بیدل کی تجویز پر سعد اللہ نے گلشن تخلص اختیار کیا تھا۔

تھی۔ یہ حضرت خواجہ محمد سعید رحمۃ اللہ علیہ (م ۱۰۷۱ھ / ۱۶۶۰ء) ابن حضرت مجدد الف ثانی قدس سرہ کے صاحبزادے تھے اور بکثرت کتابوں کے مصنف تھے اُنھوں نے ۱۱۰۹ھ / ۱۶۹۷ء میں حج کیا تھا (جیسا کہ اُن کے ایک غیر مطبوعہ مکتوب نمبر ۲ سے ظاہر ہوتا ہے) اس حج کے متعلق آئندہ صفحات میں مکتوب چہل و ہفتم میں ایک اشارہ بھی ہے۔ یعنی یہ مکتوبات اُن کے حج کے بعد کے ہیں جب کہ شہزادی ۶۱ سال کی ہو چکی تھی اور عالم آب و گل سے رُخصت کے احساس سے متاثر تھی جس کی تسلی کے لیے ایک اہل اللہ ہی طرح فرما سکتا ہے :-

مکتوب چہل و چہارم - در بیانِ مدح و درود و عشم بہ بادشاہ زادی دختر بادشاہ عالمگیر صدور یافت۔

هُوَ اللّٰهُ اللّٰهُ ثُمَّ اللّٰهُ اللّٰهُ سُبْحَانَ اللّٰهِ - چہ نویسم و چہ گویم و چہ دانیم - اگر از دو گویم نتوانم گفت و اگر از غیر او سخن رانم ہم ناروا و ناراست - بہبہات بہبہات از وے محال و از دیگرے وبال و وبال - لیکن از وے گفتن اگرچہ ناتمام باشد اولیٰ تر از انکہ از غیر او بود - ہر چہ تمام تر باشد در سلکِ خریدارانش باید بود - ہر چہ باتمام رسیدنی از ہواداران باید شد - ہر چہ در زندانے -

چہ عیش است بودن گرفتارِ او ۔۔۔ خوش آن مرغ کورہ بدامش برد

زہے گرفتاری کہ از آزادانِ جہان گرفتار آمند - زہے زندانے کہ گلشن و گل نشینان در ہوائے آن -

شاخِ گل مرغِ قفس گشت بمرغان چمن ۔۔۔ تا بوصفِ گل روئے تو کشودیم نفس

چگونہ در پئے آن بے قرار و بے آرام نباشند کہ قرار دران بے قراریست و آرام دران بے آرامی - لیکن مَنْ لَمْ يَذُقْ لَمْ يَدْرِ ؎

یکے بہ برگِ خزان گفت زرد روز چہ ۔۔۔ بگفت تا کہ نہ دانی بہار معذوری

لیلیٰ ز زلفِ مشک بو ہر کس کہ دیدہ سو بسو ۔۔۔ داند کہ زنجیر از چہ او در گردنِ مجنون بود

از غایتِ قدر شناسی بر این ترانہ مترنم اند :-

ہر تیرہ شبے کہ با تو ام افتد راز ۔۔۔ ہم از طرفِ شام کند صبح آغاز

با این ہمہ گر عوض دہندم نہ دہم ۔۔۔ کوتاہ شبے چنین بسد عمرِ دراز

آمادہ گشتہ ام دگر امشب نظارہ را ۔۔۔ پیوند کردہ ام جگرِ پارہ پارہ را

گفتہ ام و لے گویم و خواہم گفت کہ اگر نہ در ین زندان خانہ متاع درد و الم می بود دمشارق و مغارب آن بہ کوئے نمی ارزید و اگر نہ تجمع اشکے در ین مزرعہ بدست آمدے سراسر سراب بے ابر و خواب بے رنگ و بو بودے - ط

ط یہ مکتوبات انشاء اللہ بلد شائع کیے جائیں گے۔ حضرت وحدت کے دیوان اور نثر مرصع "چہار چمن" کے علاوہ مزید ۵ کتابیں یادگار ہیں۔

ہر کہ بردہ گنج ازین ویرانہ بُرد

ازینجاست کہ فرمودند کَانَ رَسُوْلُ اللّٰہِ صلی اللہ علیہ وسلم دَائِمَ الْفِکْرِ وَمُتَوَاصِلَ الْحُزْنِ۔

؎ بس کنم گر ایں سخن را پسندوں شود خود جگر چہ بود کہ خارا خون شود

تو گر شاعری مصرعے دگر ایں است

دیگر، ایں درد مند خود را ہیچ قدر و قیمت نمی دہند و داخلِ اعتداد و اعتبار نمی شمرند زیرا کہ اَلْجُرْبَا وَ بَرْدَایَ وَاَنْعَلُہٗ بِازَارِیْ بر نفی آں گواہی می دہد۔ پس بگفتہ [لطف] عمیم نہ بمصائبِ زدیم، چنیں آوارہ را بدست آوردن آمرزہ زیباست؟ و چنیں جامہ مخیر خواہ را از آں خود ساختن دور از خواہی و دعواتِ الٰہی، فوارہ وار، مرطوب اللسان داشتن مگر نہ نیکوست؟

ما سبک روحان حریفانِ گران جانی نہ ایم ہیچ بوے گل نسیمے می کند تسخیر ما

کَلَامُنَا اِشَارَاتٌ وَبِشَارَاتٌ۔ عالی تبار، رفیع القدر، حقاً و عزت اللہ تعالیٰ ازاں روزے کہ رشتۂ دعوات ترقیاتِ آنجناب عالی را محکم گرفتہ، ہرگز نگذاشتہ و نخواہد گذاشت۔ اما در بندِ آں مباش کہ نشنیدہ یا شنیدہ۔ و چوں در ریں ایام عابدہ بانو از توقیعات آں عالی مرتبہ را باین دعا گو اظہار ساختند، چہ مرقوم سازد و چہ بیان خوش وقتی نمودہ آید و مراتبِ دعوات و خیر خواہی را تا کجا ترقی دارد۔ زَادَکُمُ اللّٰہُ سُبْحَانَہٗ شَوْقًا وَذَوْقًا وَکَمَالًا وَّاُلْفَۃً وَتَرَقِّیًا فِی الدُّنْیَا وَالْاٰخِرَۃِ۔ آمین

؎ تا بود گفتگو سخن ناتمام بود نازم بہ خامشی کہ سخن را تمام کرد

مکتوب چہل و ہفتم۔ در بیان حزن و غم بہ زیب النساء بیگم پادشاہ زادی دختر بادشاہ اورنگ زیب صدور یافت۔

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم ؕ

؎ اے خدا درد مرا درماں مکن دردمنداں را زبے درماں مکن

عزیزا من، دریں راہ ہیچ چیز معتبر تر از غم دامنِ دہ نیست و ہیچ متاعے بالاتر از سوز و گداز نہ۔

متاعے کزیں رہ گزر می برند لبِ خشک و چشمانِ تر می برند

در حدیثِ نفیس است۔ لَوْلَا اَنَّ مُحَرِّفًا بَدَّلَ فِیْ اُمَّتِہٖ رَحِمَ اللّٰہُ بُکَاءَ الْاُمَّۃِ بِبُکَاءِ طِفْلٍ وَمَنْ اَرَادَہُ اللّٰہُ خَیْرًا جَعَلَ فِیْ قَلْبِہٖ نَائِحَۃً۔ یعنی اگر تحریف نبودے در امتے، البتہ رحم کند خدا سبحانہ آں تمام امت را بسبب نالۂ او و کسے را کہ اللہ سبحانہ لطف و احسان کند می اندازد در دلِ وے نوحہ گری۔ [کسے] خوش گفت:

مغنی برو نوحہ گر را بیار فگن زخمہ دیگر را بیار

ازینجاست کہ از احوالِ سرورِ کائنات صلی اللہ علیہ وسلم خبر دادہ اند کہ کَانَ دَائِمَ الْفِکْرِ وَمُتَوَاصِلَ الْحُزْنِ۔ یعنی بود پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم دائم در فکر و ہمیشہ در حزن۔ دراں مقام پیر بزرگوار ایں خاکسار رحمۃ اللہ بلند فرمودند کہ اگر نہ در دنیا متاع و شراب گوارا سے الم می بود

بہ جنبے نمی ارزید روزے این فقیر در روضۂ منورۂ سرورِ کائنات صلی اللہ علیہ وسلم سر بر اقتب بود و درین دلا و سے از عالمِ غیب بر زبانم افتاد چوں بخود آمدم، فرشتہ بود ندا تفرح اِنَّ اللّٰہَ لَا یُحِبُّ الْفَرِحِیْنَ وَعَلَیْکَ بِالْحُزْنِ فَاِنَّ اللّٰہَ یُحِبُّ کُلَّ قَلْبٍ حَزِیْنٍ، یعنی خوش وقت مباش زیرا کہ دوست می دارد خدا سبحانہٗ ہر دل اندوہ گین را۔ خود گفتم، شعلہ در خرمن سخت افتاد من بعد عافیت کار نیست، سودائے دیوانگی در سر بایست۔ اکنوں ہوشیارے را بار نیست۔ خانۂ احمدے آباد بود۔ الحال ویرانہ می باید شد۔ فرزانگی تا دیرے بود بعد ازیں دیوانگی باید نمود۔ عمرے در گلگشتِ لالہ زارِ عافیت بود ایں زمان بادیہ پیمائی وادیٔ محبت باید شد۔

ہم سایۂ افسردہ دلان چند تواں بود؟ ای سوختگان خانۂ پروانہ کجا شد؟

و بر زبانِ حال دو بیت گذشت ؎

گذشتہ ست آنکہ چوں افسردہ چیزند دلم بودہ بخواب و خورد خورسند

کنوں جانم ملول از کارِ ہستی ست حریفِ عشق را آغازِ مستی ست

از آن روز تا امروز درین وادیٔ اندوہ اقامت دزیدہ ام و درین کوچۂ سلامت از آن باز طن گرفتہ و از صحبتِ بے غمان و خورسندان ہراسانم۔

بہ بلبلانِ چمن بے غمان نوا سنجید نوائے مرغِ قفس می کند اسیر مرا

آرے در عشق بجز گداختن نیست، این سوختن است، ساختن نیست۔ درین راہ آرام و بے آرامی است و کام و ناکامی۔ ساز و سوز است و راز و رگداز۔ راحت و جراحت است و عزت و مذلت۔ آزادی و گرفتاریست و دوا رستگی و وابستگی۔ این جا غم، پایۂ سرور یست و الم سرمایۂ حضور۔

؎ غرض، از عشق تو ام چاشنی درد و غم است ورنہ زیرِ فلک اسبابِ تنعم چہ کم است

بالجملہ دوست آوارگی ہمی خواہد، تا توانی خواہش او را بر خواہش خود مقدم دار۔ و عنانِ ہوائے خود از دست مگذار۔ یک خانہ و دو مہمان نگنجد۔ اَمْنُنِ الْعَمَامَۃُ عَلٰی شَمْسِیْکَ دَعْ نَفْسَکَ وَتَعَالَ۔ و اگر نتوانی سرِ خود گیرد نام عاشقی را بر خود مپسند ؎

نازکان را سفرِ عشق حرام است حرام

نیز با گفتہ اند آنکہ گفتہ:۔

اگر داری دلے در سینۂ تنگ مجو اندر غم و درد فرسنگ فرسنگ

صلائے عشق دردہ ورنہ زنہار سرِ کوئے فراغ از دست مگذار

ہیچ دانی ایں ہمہ سوز و گداز از تو چرا خواہند و ایں ہمہ دردمندی و آوارگی از تو چرا طلبند؟ خواہند کہ ترا بتمام از تو بستانند و قبلۂ توجہ را از ہر جانب گردانیدہ بحضرتِ خود متوجہ سازند، نہ بے سعادت و کامرانی۔ ؎

آن را کہ سلطان خود کشد، دانی چہ باشد آبرو؟

۱؎ یہ ۱۱۰۹ھ / ۱۶۹۷ء کا واقعہ ہے۔

مَنْ قَتَلَهُ فَأَنَا دِيَتُهُ ۔ ای کم خرچ، بالانشین اگر خواہی کہ تنعم و کامرانی کنی، نفسے چند در پے آن بے قرار باش و اگر خواہی کہ قلب تو طلابہ گردد، زمانے چند در بوتۂ محنت، آتش خمار باش۔ آرے جلوۂ جمالے یار، بے جفاے اغیار و تماشاے گلزار بے مزاحمتِ خار و خوار است۔ حکما گفتہ اند کہ صحتِ مزاج بے تنقیۂ دماغ و نوشِ عسل بے نیشِ زنبور محال است و مرقوم کہ:

تا پیچو حنا سودۂ نگردی تہِ سنگ ہرگز بکفِ پاے نگارے نہ رسی[1]
تا ناکِ ترا کوزہ نسازند کلالان ہرگز بلبِ [بادہ گسارے] نہ رسی

ای عزیزہ، بادشاہان، بار یافتگان را وقتِ رخصت بخلعاتِ فاخرہ و عطیاتِ شریفہ ممتاز می سازند و بر علوِ ہمت و سموِ فطرت، دلالت می فرمایند باید تفکر نمود کہ آدمی از حضرتِ لاہوت و درین خاکدانِ ناسوت چون اوّل قدم نہد جز گریہ و زاری چیزے زاد و راہ بنیاورد و باشد و جز این گوہرِ بے بہا متاعے دیگر سرمایہ ہمراہ نہ داشتہ بود، خوش آن کسے کہ از اوّل تا آخر ازین وادی پا بیرون نہ گذارد و بنورِ حضور و شادابیِ جاودانی سرفراز گردد۔ قطعہ:

یادداری بوقتِ زادنِ تو ہمہ خندان بدند و تو گریان
آنچنان زی کہ وقتِ مُردنِ تو ہمہ گریان بوند و تو خندان

عزیزۂ من، مشاورِ این کارِ عقل دُور اندیش را نباید کرد و در راہِ دیوانگی تدبیرِ ظاہری را رفیق نباید ساخت، خوش گفتہ:

دل اندر زلفِ لیلیٰ بند و کار از عشقِ مجنوں کن
کہ عاشق را زیان دارد مقالاتِ خرد مندی

راہِ عقل جُداست و راہِ عشق و دیوانگی جُدا؛ عقل، گل و گلزار می خواہد و عشق، آتشِ شعلہ بار می خواہد عقل در بندِ ننگ و نام است و عشق آوارۂ این مقام است۔ مثنوی:

شاد باش ای عشقِ خوش سودای ما ای طبیبِ جملہ علتہای ما
ای دوای نخوت و ناموس ما ای تو افلاطون و جالینوسِ ما
زین خرد بیگانہ می باید شدن چنگ در دیوانگی باید زدن
آزمودم عقلِ دُور اندیش را بعد ازین دیوانہ سازم خویش را
عقل گوید جُبّہ و دستار کو عشق گوید خانۂ خمار کو
عقل ہستی می کند کیں درخور است عشق مستی می کند کیں درخور است
عقل می گوید پریشانی کمن عشق می خندد کہ نادانی کمن
عقل می گوید کہ این آسودگی ست عشق می گوید کہ این آلودگی ست

---

[1] اشعار کچھ مشتبہ ہیں۔ پوری تصحیح نہ ہو سکی۔

عشق را گوئی که در قرآن نگفت — عشق را در گنج ما اوحی نهفت
صاحب ارنی از زبان عشق بود — لی مع اللہ از زبان عشق بود

عشق بود پیشہ ہر بوالہوس
عشق را ہم عاشقان دانند و بس

زیادہ ازین پیہ مستعان را لال دہد و از حدیث پر ہول آسودگان را چہ بے آرام سازد

در نباید حال پختہ بیچ خام
بس سخن کوتاہ باید والسلام

یادیں — ابوالکلام آزاد

عبدالماجد دریابادی

یادش بخیر۔ سنہ آج سے ۴۵ سال قبل کا ۱۹۲۰ء ہے اور مہینہ یہی کوئی اپریل مئی کا ... ایک روز دیکھتے کیا ہیں کہ ہمدم میں تبصرہ مولانا ابوالکلام کے قلم سے اردو کے ایک دیوان شعر و غزل پر نکلا چلا آرہا ہے .... ایں! یہ کون شاعر کا نصیب جاگا ہے، مولانا نہ پیشہ ور نقاد نہ پیشہ ور تبصرہ نگار وہ تو کوئی ایسا ہی قسمت کا دھنی ہوتا ہے جو اپنی کتاب پر ان کے قلم سے کچھ موتی اگلوا لیتا ہے .... اچھا یہ ہیں ہمارے شہر کے معروف و ممتاز شاعر خوش گو خوش فکر اور اب کہیے خوش نصیب، مرزا محمد ہادی عزیز۔ انہی کا تر دیوان گلکدہ کے نام نیا نیا نکلا ہے اور گھر گھر چرچا اسی کا ہو رہا ہے۔ ہمدم کوئی ادبی رسالہ نہیں، روزنامہ ہے اور اس وقت اردو میں چوٹی کا مدیر شہیر سید جالب دہلوی شاگرد داغ و حالی ان کے قلم کی آبیاری نے خشک صحافت کی زمین میں شعر و ادب کے گل بوٹے بھی کھلا رکھے ہیں۔

خیر، دیکھیے تو تبصرہ میں ہے کیا؟ .... خاصی داد، خاصی تحسین، خاصی جوہر شناسی، لیکن ایک ہلکی سی جھلک نقد و ایراد کی بھی۔ گرفت صرف دو لفظوں پر، ایک لفظ "مستی" پر اس مطلع میں سے

سامنے آئینہ تھا مستی تھی ان پر ایک شان خود پرستی تھی

مولانا کا فرمانا تھا کہ مستی کا لفظ علاوہ شراب کی مستی کے لکھنؤ میں ایک ہیہودم کا بھی رکھتا ہے اور ثقہ شاعر کو اس بے احتیاطی سے بچنا تھا۔

اور دوسرا لفظ "تحریک"، شاعر کی ایک فارسی غزل کے اس شعر میں سے

چوں بہ تحریک مشیت عشق شد مند طراز
خندۂ صبح ازل چاک گریبانم گرفت

اس پر مولانا کا ارشاد ہے کہ "تحریک" اس اردو مفہوم میں فارسی میں نہیں آتا۔

بیچارے، شعر و ادب کے زور آوروں کو ایک نیا شگوفہ ہاتھ آگیا اور بحث و مباحثہ کا پورا دنگل قائم ہو گیا۔ پہلا جواب خود عزیز صاحب کا نکلا۔ 'تحریک' کے جواز میں عربی کی سند پیش کر دی۔ البتہ 'مستی' کی بات، کہنا چاہیئے کہ پوری طرح نہ بن پائی۔ لکھنؤ کے ماہنامہ صبح امید چکبست والے اور لاہور کے ماہنامہ مخزن (شیخ عبدالقادر والے) میں اور پنجاب اور یوپی کے خدا معلوم کتنے رسالوں میں دونوں فریقوں کے شہسوار اپنے دست و بازو کے کرتب دکھاتے رہے بحث کے نتیجے سے یہاں کوئی بحث نہیں اور نہ اس سے غرض کہ بالآخر شعر سخن کا عزیز کون ثابت ہوا اور یوسف کون۔

نقوش ۔۔۔

بات چیت

فراق گورکھپوری ، سمت پرکاش شوق

گذشتہ چار برس سے فراق صاحب کی نکتہ رس باتیں ہمیں مت پرکاش صاحب شوق کی وساطت سے پہنچ رہی ہیں۔ ان میں سے کچھ نقوش میں چھپیں اور کچھ اردو کے دیگر علمی یا ادبی رسائل میں۔

فراق صاحب کا سا مطالعہ اور علم اردو ادب کے بہت ہی کم ادیبوں کے حصے میں آیا ہے مگر یہاں یہ دس ایسی باتیں کہتے ہیں جن سے ہم استفادہ کرتے ہیں وہاں ایک آدھ شوشہ ایسا بھی چھوڑ دیتے ہیں جن سے ہمارا اتفاق کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ چونکہ وہ ان کی ایماندارانہ رائے ہوتی ہے، اس لئے قدرے پس و پیش کے ساتھ ہم اُسے بھی پیش کر دیتے ہیں۔ موجودہ مضمون (یا انٹرویو) میں بھی کہیں کہیں ایسی ہی صورت پیدا ہوئی ہے۔

(ادارہ)

شوق : فراق صاحب! آپ جن اردو ادیبوں سے ملے ہیں یا جنھیں دیکھ چکے ہیں وہ کون لوگ تھے؟

فراق صاحب: اب میری عمر، برس کی ہو چکی ہے۔ میں نے اردو ادیبوں کی تین نسلیں دیکھی ہیں اور کم و بیش ان تینوں نسلوں کے بہت سے افراد سے مانوس و بے تکلف رہا ہوں۔ جوانیوں تک جن لوگوں سے مل چکا تھا اُن میں کچھ افراد اگر آج زندہ ہوتے تو اُن کی عمریں سو سوا سو برس سے زیادہ ہوتیں۔ ان حضرات میں سب سے بڑے بزرگ ریاض خیرآبادی تھے جو مجھ سے پچاس ساٹھ برس بڑے تھے۔ پھر صفی لکھنوی تھے۔ دوسرے لوگ جو اس سلسلے میں یاد آتے ہیں وہ تھے بابائے اردو ڈاکٹر عبدالحق، بابائے اردو برج موہن دتاتریہ کیفی، جالب دہلوی ایڈیٹر ہمدم لکھنؤ، ثاقب لکھنوی، حضرت وسیم خیرآبادی (جنہوں نے میرے چند ایک شعروں پر اصلاح بھی دی تھی) عزیز لکھنوی، سہاب اکبرآبادی، منشی دیانرائن نگم ایڈیٹر زمانہ، منشی پریم چند، منشی تلوک چند محروم، شاہد صدیقی، حسرت موہانی، محشر لکھنوی، جگر مرادآبادی، اصغر گونڈوی، یگانہ چنگیزی، بیکلبستی، سر عبدالقادر، سر تیج بہادر سپرو، قاضی عبدالغفار، ناطق لکھنوی، نوح ناروی اور چند ایک بزرگ جنھیں کئی بار دور سے دیکھا اور سنا تھا وہ تھے مجدد دہلوی، آغا شاعر قزلباش، امیر مینائی، آسی الدنی، شوکت تھانوی، اعظم کریوی، مولانا وحشت کلکتوی، محمد علی جوہر، ابوالکلام آزاد، عبدالمجید سالک، مجید لاہوری۔ اگر یاد داشت پر اور زور ڈالوں تو تقریباً ۲۰ - ۲۵ اور نام بھی ذہن میں آئیں گے۔ اس سلسلے میں اپنے والد منشی گورکھ پرشاد عبرت کا نام بھی ذہن میں آتا ہے۔ لیکن باپ اور بیٹے کی ملاقات باوجود تمام تر قربت کے کچھ تکلفات کی وجہ سے جہاں تک ذہنی مانوسیت اور ہم آہنگی کا تعلق ہوتا ہے وہ قریب قریب برائے نام رہتی ہے پھر بھی ان کے کلام سے اور ان کی شخصیت سے میں بہت متاثر رہا ہوں۔ اس لئے نہیں کہ وہ میرے والد تھے بلکہ اس لئے کہ اُن کا کلام اُن کا کلام تھا اور اُن کی شخصیت اُن کی شخصیت تھی۔ یہ سب حضرات اب مرحوم و مغفور ہو چکے ہیں۔ ان میں کچھ حضرات مثلاً شوکت تھانوی یا مجید

لاتوی مجھ سے عمر میں چھوٹے تھے۔ ذہنی طور پر یہ نسل وہ نسل تھی جس کے دل و دماغ میں ہندوستان کے دورِ وسطیٰ اور ہندوستان کے دورِ جدید کا سنگم تھا۔ ابھی اس نسل کے بعد کی نسل کے کئی افراد زندہ ہیں جن میں کچھ کے نام یوں ہیں:۔ میں خود (فراقؔ گورکھپوری)، حضرت نیازؔ فتحپوری، جوشؔ ملیحانی جوشؔ ملیح آبادی، شاہد احمد دہلوی، عرشؔ ملسیانی، کوثر چاندپوری، ناطقؔ گلاوٹھی، تلوک چند محرومؔ، مجنوںؔ گورکھپوری، آنند نرائن ملاؔ، رشید احمد صدیقی اور بہت سے دیگر افراد۔ ہم سب لوگ اب چراغ سحری ہو رہے ہیں۔ ہم سب میں نئے ہندوستان کے محرکات پرانے ہندوستان کے محرکات کے مقابلے میں زیادہ کارگر ہیں۔ پرانے لوگوں میں جن لوگوں کو نہ دیکھے یا جن لوگوں سے نہ ملنے کا تعلق مجھے ہے اور رہا اب اس دنیا میں نہیں ہیں اُن میں سے کچھ کے نام یہ ہیں: نوبت رائے نظرؔ، وقار کاکوروی، شوالہ پرشاد افقؔ، شوالہ پرشاد برقؔ، مہاراج بہادر برقؔ، فانیؔ بدایونی، اکبرؔ الہ آبادی، ڈاکٹر اقبالؔ، مولانا حالیؔ، نارائن پرشاد بیتابؔ، شادؔ عظیم آبادی، عاشق نارنولی، سلیم پانی پتی، شوکتؔ میرٹھی، شبلیؔ نعمانی اور مہدی افادی۔

اب تیسری نسل یعنی وہ لوگ جن کی عمریں ۳۰ - ۳۵ برس سے لے کر ۶۰ سے کم کی ہیں اور جو خوش قسمتی سے زندہ ہیں اور میری دعا ہے کہ ابھی بہت دنوں زندہ رہیں اُن میں سے کچھ کے نام یہ ہیں: کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدیؔ، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، عابد علی عابدؔ، حفیظ جالندھری، احمد ندیم قاسمی، فیض احمد فیضؔ، جمیل مظہری، اختر اورینوی، سردار جعفری، غلام ربانی تاباںؔ، کیفیؔ اعظمی، مجروحؔ سلطان پوری، شکیلؔ بدایونی، جاں نثار اخترؔ، ساحر لدھیانوی، آل احمد سرورؔ، محمد حسن عسکری، راہی معصوم رضا، ل احمد، بشیشور پرشاد منورؔ لکھنوی، سجاد ظہیرؔ، مالک رام، طالب انصاری، قاضی عبدالودود۔ آپ کے سوال کا جواب بہت رواروی میں دے رہا ہوں کئی اہم نام ذہن سے اُتر گئے ہیں اور ممکن ہے تھوڑی دیر بعد یاد آجائیں۔

تیسری نسل اور ہم لوگ جو دوسری نسل والے ہیں دونوں نے اور پہلی نسل کے بھی کچھ لوگوں نے اپنی آخری عمر میں وہ زمانہ دیکھا ہے جب ترقی پسند ادب کی تحریک اٹھی اور ملک بھر پر چھا گئی۔ میری آنکھیں میرے کان میرے دل و دماغ اور میرے تاثرات میں گذشتہ سو برس کا زمانہ کروٹیں لے رہا ہے۔ میں ایک بار پھر اپنے اُن پیارے احباب سے معافی چاہتا ہوں جن سے میری ملاقاتیں رہی ہیں اور جن کے لئے میرے دل بڑی قدر ہے لیکن جن کے نام آپ کو گنوا نہیں سکا۔ یادوں اور چہروں کے دریا امڈتے چلے آرہے ہیں اور بسا اوقات ایک دوسرے سے گڈمڈ ہو کر رہ جاتے ہیں — حالانکہ امیر مینائی، داغ دہلوی اور جلال کے بعد بلکہ اُن کے زمانے ہی سے لے کر آج تک کا ہندوستان اور آج تک کی دنیا میری زندگی کے بہزد بن چکے ہیں۔

شوق : ان تاثرات کی روشنی میں مستقبل کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟

فراقؔ صاحب: مستقبل، ماضی اور حال کے بطن سے پیدا ہوتا ہے۔ اس وقت ہندوستان کی ادبی ثقافتی و ذہنی زندگی ایک عظیم بحران سے گزر رہی ہے۔ وثوق کے ساتھ کچھ کہا نہیں جا سکتا کہ مستقبل کس قسم کے اچھے یا بڑے ادیب کو جنم دے گا۔ اتنا ضرور کہہ سکتا ہوں کہ ایک ہوشمندانہ، چوکنی ہوئی اور چابکدست ذہنیت جس پر نیا پن کی مہر ہو گی مستقبل قریب میں جنم لے گی۔ میرا یہ کہنے سے گہرا احساس رہا ہے کہ ادبیاتِ عالیہ میں ایک قسم کی روحانی داخلیت ہوا کرتی ہے اور کچھ ایسی روحانی قدریں کارفرما رہتی ہیں جن کا تعلق سیاسی جد و جہد سے نہیں ہوتا یا صرف کبھی کبھی ہو جاتا ہے۔ مجھے اس امر میں شبہ ہے کہ اگلے سو برسوں میں بھی اردو ادب بلکہ دنیا کی کسی زبان کا ادب اتنے بڑے ادیب پیدا کر سکے گا جیسے اب تک پیدا ہو چکے ہیں۔ ایک چالاک ادب تو ضرور پیدا ہو گا لیکن اس چالاکی میں کوئی بڑا جمالیاتی ایمان بھی اپنی عظمتوں کو ما

لے افسوس! یہ چراغ بھی بجھ گیا۔ (ادارہ)

جوہر گر سکے گا یا نہیں، کوئی جمہ دان معصومیت بھی کارگر ہو سکے گی یا نہیں، اس کے بارے میں کچھ کہا نہیں جا سکتا۔ کبھی کبھی بلکہ زیادہ تر ذہانت، طباعی بھی عظمت سے محروم رہتی ہے، روحانیت سے محروم رہتی ہے۔ میں خود روح کا غالباً اتنا قائل نہیں ہوں جتنا روحانیت کا قائل ہوں۔ میرے نزدیک روحانیت مادی و ظاہری دنیا کے لطیف ترین اور بلند ترین اور انسانیت میں ڈوبے ہوئے احساس کا نام ہے۔ سماجی سیاسی فلسفی عمل وغیرہ امور میں کسی ادیب کے عقیدے یا رجحانات ناقص یا غلط ہو سکتے ہیں۔ مگر وہ بڑا آدمی ہو سکتا ہے۔ اور ان تمام امور میں کسی ادیب کے عقیدے بالکل درست ہوں تو وہ چھوٹا ادیب بھی ہو سکتا ہے۔ فطرت کی ستم ظریفی کا کیا علاج کہ نامعقولیت کے باوجود کچھ لوگ ہمیں عظمتیں دے سکتے ہیں مگر کچھ لوگ معقولیت کے باوجود عظمت سے محروم رہ جاتے ہیں۔ اس دور اشتراکیت میں وہی ادب عظیم ادب ہوگا جو غیر اشتراکی نظام اور عقائد کے ادوار کے عظیم ادب سے لگا کھائے گا۔ کسی ادیب کے صحیح ترین سیاسی اور عقلی عقائد اس بات کا ٹھیکہ نہیں لے سکتے کہ ایسے ادیب نے جو ادب ہمیں دیا ہے وہ عظیم ادب ہے۔ ع این سعادت بزور بازو نیست

یہی وجہ تھی کہ ترقی پسند ادبی تحریک اپنی ترقی پسندی کے باوجود اب دم توڑ چکی ہے۔ بڑا ادب کسی خارجی نظام زندگی کا پرچارک نہیں ہوتا بلکہ اگرچہ وہ کسی نہ کسی نظام زندگی یا نظریہ زندگی کو ضمنی طور پر مان لیتا ہے۔ اس کے باوجود ایک ماورائے نظام اور ماورائے نظریہ شے ہے۔ ہم ایک صحیح الخیال، اچھے خاصے ادیب کو ہومر، بالمیک، کالیداس یا شیکسپیئر کے برابر نہیں مان سکتے۔ البتہ آنا مان سکتے ہیں کہ ان بڑے ادیبوں کے مقابلے میں اس کے سماجی یا سیاسی عقائد زیادہ صحیح ہیں۔ اردو کے ترقی پسند ادیبوں کے لہجے میں وہ عظمت نہیں، وہ رمزیت نہیں، وہ داخلیت نہیں، وہ آفاقیت نہیں، وہ پاکیزگی نہیں وہ معصومیت نہیں، لامحدود کا وہ احساس نہیں جو قدیم زمانے سے اب تک کے عظیم ترین ادب میں ہمیں ملتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو یقین، مارکس اور دوسرے اشتراکی مفکروں کی تصنیفات دنیا کا سب سے بڑا ادب بھی مان لی جاتیں۔ آخر میں اتنا ہی کہوں گا کہ حال میں شولوخوف کو اس کے جس ناول پر نوبل انعام ملا ہے بہت ممکن ہے کہ وہ ناول یا ویسا ہی ناول ایک ایسا عظیم ادیب بھی لکھ دیتا جس نے یہ فیصلہ نہ کیا ہو کہ وہ اشتراکی عقیدوں کا آدمی ہے یا غیر اشتراکی عقیدوں کا آدمی ہے۔ جمالیاتی محسوسات عقیدوں سے بلند تر چیز ہیں۔ امام غزالی نے بھی علم اور فلسفے کو اسلامی عقائد سے بلکہ دبانا چاہا تھا۔ میں بندہ ہوں۔ داخلی محسوسات کے مقابلے میں میرے نزدیک شعوری عقاید ہمیشہ کمتر اہمیت کے حامل رہے ہیں۔ بڑی سے بڑی تہذیب وہ ہے جس کے مانند ایمان اور عقیدوں کے غلام نہ ہوں۔ بڑی سے بڑی تہذیب کے مانند سے کچھ ایمان اور عقیدے تو رکھیں گے لیکن ان کے گہرے سے گہرے محسوسات خارجی امور سے متعلق ایمانوں اور عقیدوں تک اپنے کو محدود نہیں رکھیں گے۔ میرا مطلب ایک دو مثالوں سے کچھ واضح ہو جائے گا۔ جو لوگ فکریات، ایمانوں، عقیدوں، سیاسی نظاموں، انقلابی رجحانوں کو سب کچھ سمجھتے ہیں وہ یہ بتائیں کہ کالی داس، شیکسپیئر، تلسی داس، سورداس، ٹیگور یا غالب کے تخلیق کردہ ادب اگر بلند ترین ادب مانے گئے ہیں تو ایسا ممکن کیسے ہوا؟ یہ ادیب لینن یا مارکس کے فکریات کو مانے بغیر بھی تو ہمیں بلند ترین ادب دے گئے۔

اخیر میں یہی کہوں گا کہ جو بڑا ادیب اشتراکیت کا سو فیصدی قائل ہوگا وہ اپنے تخلیق کردہ بڑے سے بڑے ادب میں محض اشتراکی نہیں ہوگا۔ اگر ساری دنیا اشتراکی فکریات کی قائل ہو جائے تو فنون لطیفہ کے معاملے میں اس کا ردعمل یکساں نہیں ہوگا۔

سو فیصدی اشتراکی ادیب بھی صرف نظام سیاست کے امور میں اشتراکی ہوگا۔ اپنی جمالیاتی تخلیقات کے معاملے میں نہ وہ اشتراکی ہوگا،

نہ غیر استدلالی۔ یہاں اُس کی برادری وہی ہوگی جو ہمیشہ سے دنیا کے بڑے ادیبوں کی برادری رہی ہے۔

شوق : اس گفتگو میں آپ نے گذشتہ نصف صدی سے لے کر آج تک کے مشہور ادیبوں سے اپنی ملاقات یا انھیں دیکھنے اور اُن کی باتیں سننے کا ذکر کیا ہے۔ ان تمام تجربوں کا آپ نے کیا اثر لیا اور اُن سے کیا نتائج اخذ کئے؟

فراق صاحب: ایک خاص اثر تو مجھ پر یہ پڑا کہ زیادہ تر ادیب و شعرا ادیب غیر دلچسپ آدمی ہوتے ہیں۔ اُن کا ادب تو ہمارے لئے ایک کشش رکھتا ہے لیکن ان کی شخصیتوں میں میں نے کوئی کشش محسوس نہیں کی اور ان کی گفتگو بہت معمولی تھی۔ اُن کی جبلی قوتیں تو اُن سے شعر کہلوا لیتی تھیں لیکن یہ قوتیں ان کی مہذب شخصیت کو کچھ دے نہیں پاتی تھیں۔ اس لئے بحیثیت انسان یہ حضرات نہایت معمولی نظر آتے تھے اور بسا اوقات بالکل کھوکھلے اور کورے۔

میں نے یہ بھی محسوس کیا کہ ان کی جبلی صلاحیت بھی ایک میکانکی قسم کی چیز تھی۔ ان کی شاعری بھی ایک اتفاقی چیز تھی۔ جب تک شخصیت کا تربیتی حصہ، فکری حصہ، عملی حصہ یا وہ حصہ جو جبلی صلاحیت کو اپنے آپ سے ہم آہنگ نہ کرے زبردست اور مضبوط نہیں ہوگا۔ تو وہ محض جبلی صلاحیت کے بھروسے عظیم اردو شاعری ناممکن ہے۔ یعنی جبلی یا تحت الشعوری و لاشعوری شخصیت اور تربیت یافتہ شخصیت دونوں زبردست نہ ہوں گی تو بڑی شاعری ناممکن ہے۔

شوق : لیکن کچھ ایسے بھی تو اردو شاعر گذرے ہیں جن کی معلومات یا جن کا علم و فضل یا جن کی فنی صلاحیتیں اعلیٰ درجہ کی رہی ہیں لیکن جن کی شاعری حقیقی شاعری نہیں بن سکی۔

فراق صاحب: آپ نے بڑا اچھا سوال کیا۔ میر کے وقت سے ہمارے سامنے سودا کا نام آتا ہے، انشا کا نام آتا ہے، ناسخ کا نام آتا ہے یا میر شکوہ آبادی کا نام آتا ہے اور صدہا دیگر جید استادوں کا نام آتا ہے۔ ان کے علم و فضل اور ان کی معلومات کی وسعت اور جزرسی میں کسی کو شبہ نہیں ہو سکتا۔ اس سلسلے میں دبیر کا نام لینا بھی بہت ضروری ہے۔ یہ سب بڑے استاد تھے لیکن ان کی شاعری میں روحِ شاعری نہیں ملتی یا بہت کم ملتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کی جبلی اور وجدانی شخصیتیں گہری نہیں تھیں اس لئے ان کا علم وسیع تو تھا لیکن گہرا نہیں تھا۔ کیونکہ جب تک علم کو توفیقِ جہل نہ ہو، جب تک علم میں درک صفات کے علاوہ عنصری خصوصیات بھی شامل نہ ہوں بڑی اور حقیقی شاعری ناممکن ہے۔ پر عظمت شاعری، انسانِ محض اور تربیت یافتہ انسان جب تک ایک ہی فرد میں موجود نہ ہوں وجود میں نہیں آتی۔

شوق : ہندوستان کے لوک گیتوں میں ہمیں بڑی حقیقی شاعری مل جاتی ہے تو کیا ان لوک گیتوں کے مصنف یا عموماً طور پر تعلیم یافتہ اور تربیت یافتہ تھے؟

فراق صاحب: ہمارے لوک گیت واقعی ایک معجزہ ہیں اور یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ان لوک گیتوں کے گمنام مصنف علم و فن کی اعلیٰ تعلیم سے غالباً محروم تھے۔ ان کی شاعری میں جو جادو ہے اُس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ ان کی جبلت ہماری اجتماعی زندگی اور ہماری زندگی کی روایتوں کی زبردست حامل تھی۔ لیکن اردو زبان و ادب خالص اور تمام تر جبلی نہیں ہے۔ علم، عقل، تہذیب و تمدن کی تمام دین، شہری و ثقافتی زندگی کی تمام پیچیدگیوں اور لطائف و ظرائف کو لے کر نہ صرف اردو زبان و ادب بلکہ ہر متمدن قوم و ملک زبان و ادب آگے بڑھتا

ہے۔ لوک گیتوں کی شاعری عنصری قسم کی شاعری ہے۔ یہ شاعری اپنی تمام تر سحر آفرینی کے باوجود متمدن شاعری کے تمام عناصر ترکیبی کو لے کر آگے نہیں بڑھ سکتی۔ کچھ عشقیہ جذبات، کچھ گھریلو زندگی کے جذبات، کچھ مناظر قدرت سے تعلق ہمارے فطری ردِ عمل، الغرض ہماری زندگی کی کچھ سیدھی باتوں کے علاوہ اور کچھ نہیں کہہ سکتی۔ لوک گیت کا لی داس کی شاعری نہیں ہو سکتی نہ بھیمونی کی نہ بھرتری کی نہ سعدی و نظیری کی نہ یورپ کی، علیٰ شاعری کی قسم کی شاعری ہو سکتی ہے۔ کچھ نہ کچھ ہمیں اپنی ٹھیٹھ اور جبلی زندگی کو خیرباد کہہ کر ہی متمدن شاعری کرنے کی توفیق ہو سکتی ہے لیکن اس فقرے میں "کچھ نہ کچھ" کا ٹکڑا بہت ضروری ہے۔ جبلت یا جہالت یا ٹھیٹ پن یا انسانیت محض کا محض پن جسے ہم چاہیں تو محض گوشت پوشت پن کہہ سکتے ہیں۔ اگر اس ودیعت فطری کو ہم بالکل چھوڑ دیں اور محض تہذیب و تمدن، تعلیم و تربیت، علم و معلومات کا سہارا لے کر شاعری کریں تو وہ شاعری ظاہری خوبیوں کے باوجود حقیقی شاعری نہیں ہوگی۔ اس لئے ہر بڑے شاعر میں ترقی یافتہ سے ترقی یافتہ انسان کے ساتھ ایک بچہ کی شخصیت کا سنگم نظر آتا ہے یعنی بلند ترین ادراک اور نہ بردست ترین جبلت کا میل حقیقی شاعری میں ہونا چاہیئے۔

شوق۔ : اور کیا اثرات و تجربات آپ کو حاصل ہوئے اردو کے مشاہیر سے مل کر؟

فراق صاحب: بہت سے عجیب و غریب اثرات و تجربات ہاتھ آئے۔ اردو کی اچھی شاعری، پُرعظمت شاعری اور حقیقی شاعری کے کچھ نمونے ہمیں کسی ایک شاعر سے نہیں ملے بلکہ بہت سے شعراء سے ملے ہیں لیکن میں نے دیکھا یہ کہ اگر کسی کو ناسخ کا کلام پسند ہے یا اگر کسی کو امیر مینائی یا داغ دہلوی سے تلمذ ہے تو وہ بس اسی ایک شاعر کا ہو کر رہ جاتا ہے۔ ایسے لوگوں کے ادبی مذاق کو میں نے بہت محدود پایا ہے۔ ایسے لوگ حقیقی اردو شاعری کے مختلف النوع نمونوں سے بے خبر رہتے ہیں۔ میر ایسے بڑے شاعر کا کلمہ رسمی طور پر تو ناسخ نے بھی پڑھا اور غالب نے بھی پڑھ دیا۔ لیکن میر کی حقیقی شاعری کا انداز یہ حضرات اپنا ہی نہ سکے۔ دوسروں کا تو کہنا ہی کیا۔

شوق : اپنے کچھ اور تاثرات و تجربات جو مشاہیر اردو سے مل کر آپ نے حاصل کئے اُن پر بھی کچھ روشنی ڈالیے گا؟

فراق صاحب: ایک بہت بڑی کمی جو میں نے اپنے دیکھے اور جانے ہوئے اردو ادیبوں میں پائی وہ یہ تھی کہ ہندوستان کے پُرعظمت ادب، ہندوستان کی پُرعظمت فکریات، ہندوستانی فنون لطیفہ کی روح سے یہ حضرات بھی نہیں کہ بیگانہ تھے بلکہ اس سے یگانگی و ہم آہنگی پیدا کر لینے کی صلاحیت ہی اُن میں سرے سے نہ تھی۔ میں کبھی کبھی یہ سوچا کرتا ہوں کہ اگر جن ادیبوں کا نام میں نے پہلے گنوایا ہے اُن میں کسی کی ملاقات والمیک کالی داس، تلسی داس، بیگور یا ہماری دیومالا کے خالقوں سے ہوتی یا گیتا کے مصنف سے ہوتی یا مولانا شبلی، فانی بدایونی، حسرت موہانی، ڈاکٹر عبدالحق کی ملاقات سنسکرت اور اردو چھوڑ کر دوسری زبانوں کے ملتہ ترین زبانوں سے ہوتی تو کیا کسی قدر مشترک کا احساس آپس میں ملنے والے کر سکتے؟

شوق : آپ اپنے ہمعصر مشاہیر سے کئی لحاظ سے ناآسودہ معلوم ہوتے ہیں اس ناآسودگی کی کچھ اور تفصیلات بتلانے کی کیا آپ زحمت کریں گے؟

فراق صاحب: اردو کے ادیب اور اردو ادب اپنی تمام خوبیوں کے باوجود مجھ پر ایک مغائرت کا اثر ڈالتا رہا ہے۔ ہماری زندگی کی گہرائیوں اور معصومیتوں اور اُس کے مرکزی و مخصوص خد و خال، مخصوص مزاج اور اس زندگی کی مخصوص دھڑکنوں کی تہوں تک اردو ادب پہنچ نہیں سکا ہے۔ ہماری گھریلو زندگی۔ ہمارے رسم و رواج، ہندو عوام کی وجدانی زندگی، اُن کی لاشعوری زندگی، ہماری مٹی کے مزاج، ہماری روحانی آب و ہوا، ہمارے غیر تعلیم یافتہ عوام۔ ہمارے بچے بچیوں کے مزاج، ہماری زندگی کی معصومیتوں اور اتحاد کہ ایسی

ہماری پاکیزہ جہالت کو اردو ادب نہیں چھوتا۔

شوق : اور کیا کمی یا کمیاں اپنے دور یا گذشتہ ادوار کے ادیبوں میں آپ نے پائی؟

فراق صاحب: گذشتہ ادوار تو گذشتہ ہو چکے۔ ہاں بیسویں صدی کے آغاز سے اب تک کے اردو ادیبوں کے متعلق مجھے یہ کہنا ہے کہ کمیونزم یا اشتراکیت، جاپانی دریافتوں اور ایجادوں، مغربی سیاسی ہتھکنڈوں سے تو ہمارے دور کے اردو ادیب کم و بیش واقف و متاثر رہے ہیں لیکن مغربی ادب کے گہرے بھنور، گہرے محسوسات بلند شاعرانہ تخلیقات سے انگریزی جاننے کے بھی بہت متاثر نہ ہو سکے۔ اقبالؒ نے کہیں کہیں یہ کوشش ضرور کی ہے کہ بلند مغربی ادب کا لہجہ اور انداز بیان وہ اپنے کلام میں سمو لیں اور اس کوشش میں وہ کچھ کامیاب بھی رہے ہیں۔ لیکن بحیثیت مجموعی ہم اقبالؒ کو اُردو اور فارسی کا ایک بڑا شاعر مانتے ہوئے بھی وہ مرتبہ نہیں دے پاتے جو ورجل، گیٹے، ملٹن، ورڈزورتھ، کیٹس اور ٹینی سن کو دینا پڑتا ہے۔ یہ تو ہے اقبالؒ جو اپنی ملت کے لئے تو بے شک زندہ رہیں گے مگر بڑے ادب یا بین الاقوامی ادب میں ان کا کوئی بڑا درجہ نہ ہو گا۔ اب میں دو ایسے انگریزی داں شاعروں کا ذکر کروں گا جن کے یہاں بھی انگریزی یا مغربی ادب کے کچھ اثرات تو مل جاتے ہیں لیکن اس ادب کی گہرائیاں اور عظمتیں نہیں ملتیں۔ میسری مرزا فیض احمد فیضؔ اور علی سردار جعفری سے ہے۔ ہم ان کی کسی نظم میں ورڈزورتھ، کیٹس، ٹینی سن، براؤننگ، یا ٹی ایس ایلیٹ کے شاہکاروں کی سی بات نہیں پاتے۔ یہاں بھی ناکامی کا باعث مقصد زدگی یا مدلل و منطقی شاعری ہے۔ شاعر کا موضوع صرف انسان نہیں ہے۔ نہ سماجی یا سیاسی مسائل ہی شاعری کے موضوعات ہیں۔ یہ انگریزی داں اردو کے ادیب کسی منظر کی تصویر کشی انگریزی شاعروں کی طرح ڈوب کر کریں تو جانوں یا مقصدی شاعری کو بھی وہ لہجہ عطا کر سکیں جو ٹینی سن یا براؤننگ یا کتنے ہی اور انگریزی شاعروں کی مقصدی شاعری میں ہمیں ملتا ہے تو کوئی بات ہے۔

ہمیں اس بات کا انتظار ہے کہ اردو میں بلند مرتبہ مغربی شاعروں کی ٹکر کا کوئی شاعر پیدا ہو جائے ایک آدھ شاعر نہیں بلکہ کچھ شاعر۔ آفاقی ادب کا پرستار کسی گٹ یا گروپ یا پارٹی کا آدمی نہیں ہو سکتا۔ شاعری ہمیں وجود کی اس حیثیت سے ہم آہنگ کرتی ہے جو تمام اختلافات کو ہم آہنگ کرے۔ جو زمانے کو صرف کوسنے پر اکتفا نہ کرے، جو صورت حال کی محض اصلاح چاہے یا محض انقلاب پرست نہ ہو بلکہ جو زندگی کو ہر حال میں چمکارے اور سینے سے لگائے۔ آگے چل کر زندگی کو فنا فنا نہیں رہنا ہے بلکہ ماورائے نظام ہو جانا ہے۔ محض سیاروں تک زندگی کو نہیں پہنچنا ہے بلکہ زندگی کو زندگی تک پہنچنا ہے، اپنے آپ سے ہم آہنگ ہونا ہے اور ایسا ممکن ہے سیارہ بازی کے بغیر بھی زندگی ہر گز محض نظام زندگی نہیں ہے۔ زندگی محض خارجی عمل نہیں ہے۔ ہندوستانی فکریات زندگی کی جن داخلی حقائق پر زور دیتے تھے وہ افیون کی پینک نہیں ہے۔ زندگی محض کچھ کرنے یا محض کچھ پانے کا نام نہیں ہے بلکہ بہت کچھ ہونے کا نام ہے۔ دنیا بھر سے اگر بے انصافی مٹ جائے خواہ اشتراکیت ہی کے ذریعہ سے سائنس کھل کر کتنی ہی ترقی کرے پھر بھی صرف اتنا ہی ہو جانے سے زندگی اپنے آپ کو نہیں پا سکتی۔ یہی پیغام ہے ہندوستانی فکریات کا۔ یہ تاریخ انسانی کی مسلم ظریفی ہے کہ جو قومیں یا جو شخصیتیں ہزاروں برائیوں کو دور کرتی ہیں اور ہزاروں اچھائیوں کو پروئے کار لاتی ہیں وہ بھی زندگی کے حقیقی مقاصد کو نہیں سمجھتیں۔ تعلقات کی اصطلاح میں عمل کی اصطلاح میں، نظاموں کی اصطلاح میں زندگی کو سمجھا نہیں جا سکتا۔ جیسا میں نے شاعری کے متعلق عرض کیا ہے کاش اسی طرح زندگی بھی جبلت اور بلند ترین ادراک کا مظہر ہے۔

اُردو داستان کا فنّی تجزیہ

سہیل بخاری

اردو کی داستانوں کا مرکزی خیال تہذیب نفس اور شائستگی اخلاق ہے۔ ان کے ذریعے لوگوں میں بہتر سے بہتر اخلاق و عادات پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن ہر جگہ کھلّم کھلا پند و موعظت سے بھی کام نہیں لیا جاتا بلکہ دلچسپ واقعات کے پردے میں اخلاقی خوبیوں کے مفید نتائج دکھا کر قاری کو نیکی کی رغبت دلائی جاتی ہے۔ جا بجا کفر و اسلام کے معرکے دکھائے جاتے ہیں اور کفر و شرک کی خامیاں اور اسلام کی خوبیاں جتا کر انجام کار اسلام اور اصولِ اسلام کی فتح پیش کی جاتی ہے۔ خیر و شر کا تصادم قریب قریب ہر داستان میں ملتا ہے۔ کبھی کبھی خیر و شر کی آویزش میں داستان نگار غلو سے بھی کام لینے لگتا ہے اور مذہبی جوش میں براہ راست پند و تلقین پر اتر آتا ہے۔ اس مذہبی جوش سے داستانوں کے وہ تمام مقامات بھرے پڑے ہیں جہاں کسی مسلمان کا غیر مسلم سے ملاقات یا جنگ کرنا دکھایا گیا ہے۔

تہذیب اخلاق کے ساتھ ساتھ داستانوں میں عُریانی اور فحش نگاری کی بھی کوئی کمی نہیں۔ آج کل کے افسانہ نگار جس عریاں نگاری اور فحش بیانی کے لئے مطعون ہیں۔ اس کی مثالیں ہمیں قدما کے یہاں بکثرت ملتی ہیں۔ کلیم الدین احمد کہتے ہیں کہ اگلے مصنفین کا نقطۂ نظر صحت مند تھا اور موجودہ افسانہ نگاروں کی ذہنیت مریضانہ ہے۔ قدما کے یہاں دلچسپی کا مرکز نفس واقعہ نہیں بلکہ اس کا دلچسپ بیان ہے موجودہ افسانوں میں اس کے برعکس دلچسپی کا مرکز نفس واقعہ ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ داستانوں میں جہاں بہترین اخلاقی نکات پیش کئے گئے ہیں اور دین و ایمان کی باتیں بتائی گئی ہیں وہاں عریاں نگاری اور فحش بیانی کی بھی کوئی کمی نہیں ہے۔ مذہبی تقشف اگر ایک طرف داستان نگاروں کی فراری ذہنیت کا نمونہ پیش کرتا ہے تو دوسری جانب جنسی فحش نگاری ان کے تزکیۂ نفس کی مثال بن کر سامنے آتی ہے۔ البتہ داستانوں کی طوالت کے باعث یہ عیب اتنا نہیں ہو پاتا جتنا موجودہ افسانوں کے اختصار کے پیش نظر قاری کو کھٹکنے لگتا ہے۔ پھر بھی یہ حقیقت اپنی جگہ حقیقت ہی رہے گی کہ جہاں داستانوں میں اخلاقیات کا بلند معیار پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے وہاں ہوس انگیزی اور بداخلاقی کی بدترین مثالیں بھی بکثرت ملتی ہیں۔

داستانوں کی ایک عام اور مشترک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں سے ہر داستان کتنے ہی چھوٹے چھوٹے قصّوں سے مل کر بنتی ہے اور ان تمام قصّوں کو کسی ایک مرکزی کردار کے ذریعے باہم ربط دے دیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر باغ و بہار میں چار قلندروں کے قصّے ہیں اور ایک بادشاہ آزاد بخت کا قصہ ہے۔ اس طرح باغ و بہار پانچ بڑے بڑے قصّوں کا مجموعہ ہے جنہیں آزاد بخت کے ذریعے باہم جوڑ دیا گیا ہے۔ آرائش محفل میں سات سفروں کے حالات حاتم کی ذات سے اسی طرح متعلق و وابستہ ہیں جس طرح ایک کھونٹی میں مختلف ڈوریاں باندھ دی جاتی ہیں۔ قصۂ ممتاز میں بھی پانچ سفر بیان کئے گئے ہیں اور پھر آخری سفر میں سات طلسموں کا حال درج ہوا ہے۔ طلسم ہوش رُبا میں متعدد مراکز ہیں۔ الف لیلہ میں ایک ہزار ایک راتوں کے اعتبار سے بہت سی چھوٹی چھوٹی حکایات شامل کی گئی ہیں اور

شہزادی کی زبانی کہانیاں کہلوانے کی تقریب بھی پیدا کر دی گئی ہے۔ توتا کہانی میں ستر کہانیاں کہلوائی گئی ہیں۔ بیتال پچیسی، سنگھاسن بتیسی بتیس حکایتوں کو ملا کر تیار کی گئی ہے۔ پوستان خیال میں بھی سینکڑوں ہی حکایات ہیں۔ قصہ سرور افزا، نغمہ عندلیب اور جادہ تسخیر میں صرف ایک ہی مسلسل پلاٹ ملتا ہے لیکن ان کے بھی ٹکڑے ٹکڑے کر دیئے گئے ہیں۔ ان میں داستان ختم ہو ہو کر آگے بڑھتی ہے۔ ان قصوں اور حکایتوں میں ربط ڈھیلا ہوتا ہے۔ داستانوں کا پلاٹ اسی وجہ سے غیر منظم کہلاتا ہے کہ ان میں استمرار و تعلیل کے اصول کو مدنظر نہیں رکھا جاتا۔ لیکن پلاٹ کا یہ نقص صرف اُردو داستان سے ہی مخصوص نہیں ہے بلکہ قدیم زمانے میں عالمی ادب کا یہی حال تھا۔ خود سنسکرت اور فارسی کی داستانوں میں جن سے اُردو کا قدیم افسانوی سرمایہ ماخوذ اور متاثر ہے یہی فنی کمزوری پائی جاتی ہے۔ انگریزی زبان بھی ایسی داستانوں سے خالی نہیں ہے۔ ان میں اہمیت پلاٹ کے بجائے ذیلی قصوں اور حکایتوں کی ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ قصے واقعاتی افسانے کہلاتے ہیں۔

پلاٹ کے غیر منظم ہونے ہی کی وجہ سے ان داستانوں میں تناسب کا فقدان بھی ملتا ہے۔ باغ و بہار میں مرکزی قصہ خواجہ سگ پرست کا ہے لیکن دوسرے قصوں نے اسے دبا لیا ہے اور اس طرح دبا لیا ہے کہ ہمیں اس کا احساس تک نہیں ہوتا۔ داستان امیر حمزہ میں کل آٹھ دفتر ہیں اور صرف پانچویں دفتر طلسم ہوش رُبا کی سات جلدیں ہیں۔ اس طرح طلسم ہوش رُبا نے داستان امیر حمزہ سے الگ خود اپنا ایک مقام پیدا کر لیا ہے۔ پھر اس میں بھی اس قدر مختلف مراکز ہیں کہ طلسم ہوش ربا کی مرکزیت بھی ختم ہو جاتی ہے۔ صرف نام ہی نام رہ جاتا ہے۔ اس کے علاوہ ان داستانوں میں ضروری اور غیر ضروری بھلی اور بری غرض ہر قسم کی رطب و یابس چیزیں اس کثرت سے ملتی ہیں کہ توجہ منتشر ہو جاتی ہے اور وحدت اثر میں کمی آجاتی ہے۔ داستانوں میں اصل توجہ واقعات کو زیادہ سے زیادہ دلچسپ بنانے پر رہتی ہے۔ پلاٹ کی تنظیم پر نہیں ہوتی۔ ان میں سرے سے پلاٹ کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ اس لئے قصے کی ابتدا، وسط اور خاتمے میں کسی تناسب کا خیال نہیں رکھا جاتا۔

داستان میں کردار نگاری نہیں ہوتی۔ واقعاتی افسانے سے کردار نگاری کا مطالبہ ہی بے معنی ہے۔ خواجہ امان دہلوی نے داستان نگاری کے جو اصول تحریر کئے ہیں ان میں روداد بندی اور کردار نگاری کا کوئی مقام نہیں۔ داستان کا مقصد تحیر آرائی ہے اور یہ کام واقعات سے لیا جاتا ہے۔ اہمیت صرف واقعات اور بیانِ واقعات کی ہے۔ باقی ہر چیز ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ داستان خیر و شر کا تصادم ہوتی ہے۔ اس کے فرشتے فرشتے اور شیطان شیطان ہی رہتے ہیں۔ ان کی سیرتیں جامد ہوتی ہیں۔ ارتقائی نشو و نما سے انہیں کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ جو کردار جیسا شروع میں سامنے آتا ہے ویسا ہی وہ انجام قصہ پر بھی نظر آتا ہے۔ وہ زندگی سے کوئی سبق نہیں لیتا۔ تجربات کو اس کی زندگی میں کوئی جگہ نہیں ملتی۔ نہ وہ کبھی بدلتا ہے اور نہ بدل سکتا ہے۔ صرف کلمہ پڑھ کر مسلمان ہو سکتا ہے۔ اس کی سیرت بیشتر سے طے شدہ ہوتی ہے۔ وہ نیک ہوتا ہے یا بد، نیکی بدی کا مرکب نہیں ہوتا۔ وہ شیطان ہوتا ہے یا فرشتہ۔ اہرمن ہوتا ہے یا یزداں، صرف انسان نہیں ہوتا۔ اس کے باوجود داستانوں خصوصاً طویل داستانوں میں بہت سے کردار چمک گئے ہیں۔ اب چاہے اسے داستان نگار کی کوشش کہہ لیجئے اور چاہے قارئین کی خوش قسمتی۔ حیرت اس بات پر ہے کہ داستان میں واقعات پر اتنا زور اور اتنی توجہ دینے کے باوصف داستان نگار اس کے پلاٹ میں کوئی ترقی نہیں کر سکے اور کردار نگاری میں جو واقعاتی افسانے کا ایک غیر اہم جزو ہے۔ زندگی سے معمور اور روشن مثالیں چھوڑ گئے ہیں۔ حق یہ ہے کہ اُردو داستان میں کردار نگاری روداد بندی کے

مقابلے میں کہیں زیادہ کامیاب رہی ہے۔

داستان کی ایک خصوصیت طوالت نگاری ہے۔ داستان جتنی طویل ہوتی تھی اتنی ہی اچھی سمجھی جاتی تھی۔ یہ بات نہ ہوتی تو امیر حمزہ اور بوستان خیال جیسی ضخیم داستانیں کیوں لکھی جاتیں۔ طوالت کو خواجہ امان دہلوی داستان نگاری کا اصول بتاتے ہیں۔ اس میں مقابلے اور مسابقے ہوتے تھے جس کا ثبوت بوستان خیال کی تصنیف ہے۔ طوالت کی وجہ سے بھی داستانوں میں بہت سی خصوصیات پیدا ہو گئیں۔ چنانچہ اس سے بعض اوقات پلاٹ کی تنظیم بالکل ڈھیلی پڑ جاتی ہے۔ طویل داستانوں میں یہ بات عام ہے لیکن بعض مختصر داستانوں میں بھی پلاٹ چست نہیں ہوتا۔ اس کی وجہ بھی یہی ہے۔ ان میں بھی قصے کو آگے بڑھانا اور بات کو طول دینا مقصود ہوتا ہے ایک مقام پر پہنچ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ داستان اب ختم ہو رہی ہے لیکن ختم نہیں ہو پاتی۔ یکایک کوئی بات ایسی پیدا کر دی جاتی ہے کہ سلسلہ کلام پھر جاری ہو جاتا ہے۔ یہ توڑ جوڑ طوالت نگاری کا شوق ہی تو ہے۔ جن داستانوں میں ایک سے زیادہ ہیرو پیش کئے گئے ہیں وہ بھی طوالت ہی کا فیض ہے۔ ایک ہیرو مر جاتا ہے تو اس کا فرزند ہیرو بن جاتا ہے۔ پھر بیک وقت کئی کئی ہیرو بھی ہوتے ہیں۔ بعض داستانوں کو زبان و بیان کے سہارے طویل بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان میں تشبیہ، استعارات، سجع و قافیہ، صنائع بدائع، صنع جگت غرض سب کچھ بھر کر چیستاں بنا دیا گیا ہے اور اس طوالت نگاری کے سامنے پلاٹ، کردار، منظر کشی غرض ہر شے نظر انداز کر دی گئی ہے۔

طوالت نگاری ہی سے تکرار پیدا ہوتی ہے۔ طویل داستانوں میں ہر قسم کی تکرار ملتی ہے۔ اردو میں بوستان خیال، گلستان مقال اور داستان امیر حمزہ سے زیادہ طویل اور کوئی داستان نہیں لکھی گئی۔ ان میں ہر قسم کی چیزیں ملتی ہیں۔ تکرار الفاظ بھی اور توارد مضمون بھی۔ طلسم ہوش ربا جلد پنجم میں ایرج نوجوان اور نور الدہر دونوں نقاب پوش شہزادیوں پر عاشق ہوتے ہیں اور وہ بھی ان کو دل دے بیٹھتی ہیں اس دل باختگی کی ترکیب دونوں موقعوں پر ایک ہی ہے یعنی شکار۔ وہی الفاظ ہیں، وہی جملے اور وہی واقعات۔ طلسمات، جنگ، جادوگری سب میں یہی حال ہے۔ آرائش محفل میں حلوہ اور مشمن دونوں غیر انسانی مخلوق بالکل ایک سی ہیں۔ فسانۂ عجائب میں جہاں جہاں باغ کا بیان آیا ہے چمن بندی کے ساتھ ساتھ پھولوں پھلوں اور پرندوں کے علاوہ ہر جگہ مالنوں کا تذکرہ ضرور موجود ہے اور چونکہ بیان ایک ہی سا ہے اس لئے الفاظ بھی کم و بیش وہی ملتے ہیں۔

داستانوں کی ایک خصوصیت تخیل کی بے پناہ وسعت، بلندی، قوت اور شدت ہے۔ ان میں جو واقعات بیان کئے جاتے ہیں وہ ہماری روزانہ کی جانی پہچانی دنیا سے دور کسی اور دنیا سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان پر ہم جیسے انسان قابو نہیں پا سکتے اس لئے رجال داستان بھی غیر انسانی مخلوق ہوتے ہیں اور وہ بھی کسی دوسرے ہی عالم میں بستے ہیں لیکن داستان نگار کے تخیل سے باہر اس عالم کا کہیں وجود نہیں ہوتا داستانوں میں تخیلیت، واقعات اور ابطال قصہ کو ایک مثالی حد تک پہنچا دیتی ہے اس لئے وہ ہمارے گرد و پیش کی دنیا سے تعلق رکھتے ہوئے بھی بالکل اجنبی ہوتے ہیں۔ جو افراد خرق عادت اور مافوق الفطرت عمل پر قادر ہوں انہیں قوت میں انسانوں سے بالاتر ہونا بھی چاہئے دیو، جن، بھوت اور پری ہماری ہی طرح کھاتے پیتے چلتے پھرتے ہیں، لیکن ان کا کھانا پینا ہمارے کھانے پینے سے مختلف اور چلنا پھرنا ہمارے چلنے پھرنے سے جداگانہ ہوتا ہے۔ دیو آدم خور ہوتے ہیں، پریاں اڑتی ہیں، یہ لوگ زمان و مکان کے قیود سے آزاد ہیں — نہ دوری ان کے افعال میں رکاوٹ پیدا کرتی ہے نہ وقت، لیکن ان کے جذبات ہمارے جذبات سے اور ان کے خیالات ہمارے

خیالات سے مشابہ ہوتے ہیں۔ ان کی انفرادی اور اجتماعی زندگی بالکل ہماری ہی جیسی ہوتی ہے۔ ان کے رسم و رواج اور عقائد و رجحانات ہم سے ملتے جلتے ہیں۔ ان میں بھی انسانوں کی طرح نیک اور بد افراد پائے جاتے ہیں۔ خیر و شر کا تصادم ان کے یہاں بھی جاری رہتا ہے اور عشق و محبت کے چرچوں سے ان کی دنیا بھی معمور ہے۔

ایسی دُنیا میں سحر و طلسم کا بھی زور ہے۔ جدھر دیکھئے ایک نیا ہی عالم ہے۔ باغ و راغ، آبادی و ویرانہ ہر جگہ طلسمی پھندے لگے ہوئے ہیں۔ جو انسان ایسی دنیا میں پہنچتے ہیں ان میں اگر مافوق الفطرت قوت نہ ہو تو ان مشکلات سے کیونکر عہدہ برآ ہو سکیں اس لئے تائید خداوندی قدم قدم پر ان کے ساتھ رہتی ہے۔ سحر شکن اسم اعظم انہیں یاد ہوتا ہے۔ ہر طلسم کو فتح کرنے کے لئے ایک لوح کا ہونا بھی ضروری ہے۔ طلسم توڑنے کی تدبیریں اور ترکیبیں اس لوح پر لکھی رہتی ہیں۔ جب تک لوح ہاتھ نہیں آتی طلسم شکنی ناممکن ہوتی ہے۔ اس لئے لوح کا ہاتھ آنا بالکل آسان ہوتا ہے۔ پھر لوح پر قابض ہو جانے کے بعد طلسم شکن کو بڑے خطرے درپیش ہوتے ہیں۔ کبھی لوح اس کے قبضے سے نکل جاتی ہے۔ کبھی وہ اسم اعظم بھی بھول جاتا ہے۔ ہیرو کی راہ چلتے فقیروں اور درویشوں سے ملاقات ہو جاتی ہے لیکن محض اتفاق سے۔ ان کی بتائی ہوئی تدبیروں سے وہ کامیاب ہو جاتا ہے۔ ان کی دعاؤں اور تعویذوں کی مدد سے وہ ہر مشکل بلکہ ناممکن کام بھی کر لیتا ہے۔ قالب تبدیل کرنے، ہوا میں اڑنے، دوسروں کی نظر سے غائب ہونے، بھاری بھاری چیزیں اٹھانے، دیووں پر غالب آنے اور طلسم توڑنے کی قوت انہیں دعاؤں اور تعویذوں کی برکت سے مل جاتی ہے۔ جس وقت آس پاس کوئی امید نہیں ہوتی مدد مل جاتی ہے۔ کوئی غیبی آواز آجاتی ہے۔ حضرت خضر، حضرت الیاس، حضرت علی جیسی مقدس ہستیاں صرف اسی فکر میں گشت کرتی رہتی ہیں کہ کوئی مصیبت میں پھنسے اور وہ اسے نجات دلائیں۔ چنانچہ ہماری داستانوں کا ہیرو انہیں کے ہاتھوں مصیبت سے رہائی پاتا ہے۔ باغ و بہار میں چاروں درویشوں کو ایک سبز پوش نقاب دار خودکشی سے روکتے ہیں اور انہیں حصول مقصد کی خوشخبری سنا کر ملک روم کی طرف روانہ کر دیتے ہیں۔ گلستان سرت مصنفہ امیر خاں بین کار میں یہی نقاب دار شہزادہ ابراہیم کو ایک درویش روشن ضمیر کے پاس بھیج دیتے ہیں۔ فسانۂ عجائب میں ایک سبز عمامے والے پیر مرد جان عالم کی اور آرائش محفل میں خواجہ خضر یا ان کے کوئی نائب حاتم کی ہر بار رہنمائی کرنے کو موجود ہوتے ہیں۔ قصہ گل و صنوبر میں جب شہزادہ تمشا دلال پوش راہ بھول جاتا ہے ایک پیر روشن ضمیر اس کو راہ بتاتے ہیں۔

آج داستانوں کے مافوق الفطرت عنصر پر سخت اعتراض کئے جاتے ہیں۔ لوگ اس عام کو جو داستانوں میں پیش کیا جاتا ہے۔ ناممکن الوقوع سمجھتے ہیں۔ تمام غیر انسانی مخلوق کو مضحکہ خیز اور بعید العقل واقعات کو لغو کہتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ داستانوں کی دُنیا ہماری دنیا سے قطعی مختلف اور دُور ہوتی ہے اور اس کا وجود داستان نگار کے ذہن میں ہوتا ہے اس سے باہر نہیں ہوتا لیکن داستان نگار کا ذہن بھی تو ہمارے ذہن سے مختلف نہیں۔ داستان نگار بھی انسانوں میں سے ہی ایک انسان ہوتا ہے۔ وہ ہماری ہی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کا ذہن ہمارے ہی ذہنوں کا تخیل پیش کرتا ہے۔

ابتدائی انسان کو موجودات میں ہر چیز اپنے آپ سے زیادہ طاقت ور نظر آئی، اس نے ہر شے میں رُوح دیکھی۔ بادلوں کی گرج، بجلی کی چمک، آندھی اور طوفان، چاند، سورج اور ستارے، دریا اور سمندر، پہاڑ اور چھتنارے غرض جو چیز بھی اس سے زیادہ

قوی تھی تجسس اور حیرت و عجز یہ اس کے ذہن میں سب سے زیادہ اُبھرے ہوئے تھے۔ وہ دُنیا کو سمجھنے کی کوشش کرتا اور اس کا علم حاصل کرنا چاہتا تھا۔ اس کا ذہن غیر تربیت یافتہ، فطرت معصوم اور زندگی سادہ تھی۔ ان سب مظاہر قدرت کے لئے اس نے ایک ایک دیوتا تراش لیا۔ پرستش کمال حیرت ہے۔ وہ ان کو دیکھ دیکھ کر حیرت زدہ ہوتا تھا اور اس عالم حیرت و محویت میں ان کے سامنے سر جھکا دیتا تھا اسے ان سے ڈر بھی لگتا تھا اور ان سے لالچ بھی تھا۔ ان کی خوشی باعث برکت اور ناخوشی موجب رنج و اذیت تھی۔ آفات ارضی و سماوی انہی کے غیظ و غضب کی وجہ سے نازل ہوتی تھیں۔ کھیتوں میں غلّہ انہی کی خوشی سے پیدا ہوتا تھا۔ بارش انہی کی خوشنودی کا اظہار بن کر آتی تھی۔ قحط انہی کے قہر سے پڑتا تھا۔ وہ ان کی خوشی کے لئے انسانوں تک کی قربانیاں دینے سے دریغ نہیں کرتا تھا۔ اسے اپنے گرد و پیش غیبی قوتیں محسوس ہوتی تھیں۔ گرج اور طوفان میں انہی کی آواز سنائی دیتی تھی۔ آبشاروں کا شور، پہاڑوں کی گونج غرض آثارِ قدرت کی تمام ہل چل دیوتاؤں کی زبان تھی۔

رُوح کا ایک ابتدائی نظریہ تھا جس کے مطابق وہ برابر قالب بدلتی رہتی تھی۔ دیوتا بھی جانوروں کے قالب میں حلول کر جاتے تھے، پھر بعض حیوان نہایت مہیب اور خطرناک بھی ہوتے تھے۔ افریقہ کے جنگلوں میں آج بھی عجیب و غریب قسم کے مہیب جانور ملتے ہیں۔ ایشیا میں اگلے زمانے میں میمتھ نامی ایک حیوان پایا جاتا تھا جو ہاتھی سے بھی بڑا ہوتا تھا۔ چنانچہ داستانوں میں بھی حلوقہ جیسے عجیب الخلقت حیوان ملیں گے۔ ہم اس زمانے میں حیوانات سے بخوبی واقف ہو گئے ہیں اس لئے ان کے جُثّے پر حیرت نہیں ہوتی ورنہ گھڑیال، اژدر، گینڈے، دریائی گھوڑے یہ سب کیا عجیب و غریب قسم کے حیوان نہیں ہیں۔ قدیم زمانے کی مافوق الفطرت ہستیاں ملاحظہ فرمایئے۔ دیوتا، دیو، دیونی، عفریت، بھوت، چڑیل، ڈائن اب ان کی وجہ تسمیہ پر غور کیجئے۔ یہ تمام مخلوقات آج بھی موجود ہیں۔ دیوتا کا وجود آج بھی مسلم ہے۔ کسی بُت کی شکل میں ہو یا خدا کے تصوّر میں ضم ہو گیا ہو لیکن دیوتا ہے ضرور۔ عظیم الجثہ مرد کو دیو اور عورت کو دیونی آج بھی کہتے ہیں۔ عفریت سے ایک ایسی مخلوق مراد ہے جو عظیم الجثہ ہونے کے ساتھ ساتھ عجیب الخلقت بھی ہو۔ بھوت کے معنی جنّی مرد کے ہیں اور بھتنی اس کا مؤنث ہے۔ چڑیل کریہہ المنظر عورت کو کہتے ہیں اور ڈائن سے آزار رساں عورت مراد ہے۔ ان کی ذرا نکھری ہوئی صورتیں دیکھئے جن، جنّیہ، پری، پری زاد، شیطان، فرشتے۔ اوّل الذکر جوڑے سے مراد غصیل انسان اور دوسرے جوڑے سے مراد حسین مخلوق ہے۔ بد اور شریر انسان کو شیطان اور نیک نفس کو فرشتہ کہا جاتا ہے۔ غرض یہ مخلوق آج بھی موجود ہے اور انسانوں میں ہی موجود ہے۔

ابتدائی انسان کے ذہن میں توہمات بہت تھے اور وہ اس کا ایمان تھے لیکن انسان ان سے آج تک پیچھا نہیں چھڑا سکا۔ بلّی راستہ کاٹ جاتی ہے تو لوگ الٹے پاؤں واپس آجاتے ہیں۔ کوئی چھینک دیتا ہے تو قدم آگے نہیں دھرتے۔ جمائی آجاتی ہے تو چٹکی بجاتے ہیں۔ دروازے سے نکلتے ہی اگر خالی گھڑا، خالی مشک یا کوئی کانا آدمی سامنے آجاتا ہے تو واپس گھر میں گھس جاتے ہیں۔ چلتے وقت اگر کوئی دریافت کر بیٹھے کہ کہاں جا رہے ہیں تو پھر نہیں جاتے۔ جسم کے مختلف حصوں کے پھڑکنے سے مختلف واقعات کی توقع کرتے ہیں۔ فال آج بھی دیکھتے ہیں، ولادت، شادی اور موت پر نہ جانے کتنی رسوم ان عقائد کی بدولت عمل میں آتی ہیں۔ صدقہ دینے سے آج بھی بلائیں ٹل جاتی ہیں۔ تیل اور ماش کے دانے آج بھی اتارے جاتے ہیں۔ وہی کاٹیکا آج بھی لگایا جاتا ہے۔ تعویز

آج بھی باندھے جاتے ہیں۔ نقوش دکھائے جاتے ہیں۔ دوا کرنے کے بجائے دُعا پڑھی اور دم کی جاتی ہے۔ سحر پر ایمان نہیں تو دعائے ردِ سحر کیسے کہتے ہیں؟ نظرِ بد کس لئے اتاری جاتی ہے؟ دھونی کیوں دی جاتی ہے؟

آج بھی کچھ بستیاں ایسی ہیں جن کو خواب میں بشارت ہوتی ہے۔ جاگنے میں القا ہوتا ہے۔ ان کے سر جن، شہید اور دیوتا آتے ہیں۔ پریوں کا انہیں سایہ ہو جاتا ہے۔ کچے کھوے ان کے پیچھے لگ جاتے ہیں۔ آکاش بانی پر آج بھی عقیدہ، دل اور ضمیر کی آوازیں اب بھی کانوں میں آتی ہیں۔ مُردوں سے آج بھی انسان ڈرتے ہیں۔ مرنے کے بعد آدمی بھوت یا پیر بن جاتا ہے۔ بھوت چڑیل قبرستان میں بستے ہیں یا پیپل کے درختوں پر رہتے ہیں۔ خانۂ خالی پر آج بھی جنوں یا دیووں کا قبضہ ہو جاتا ہے۔ شہا بارات کے وقت آج بھی نکلتا ہے جنوں کی حاضرات اب بھی دیتے ہیں۔ قبر اور سمادھی پر یا مٹھ اور مقبروں میں آج بھی پھول چڑھائے اور چراغ جلائے جاتے ہیں۔ مُردوں کے نام پر اچھے اچھے کھانے پکا کر ان کی فاتحہ دی جاتی ہے۔ کاتک کے مہینے میں مُردوں کے نام پر برہمن کھلائے جاتے ہیں مردوں کے نام کا پانی دروازے کے بازوؤں پر ڈالا جاتا ہے۔ دشمنوں کو مارنے کے لئے بالائے ہوا آج بھی مُوٹھ چلتی ہے۔ عملِ حب و تسخیر اب بھی لوگ پڑھتے ہیں۔ ہم زاد اور موکل اب بھی انسان کے تابع ہوتے ہیں اور وہ ان سے کام لیتا ہے۔ اب طلسمی حصاروں کے بجائے تاروں کے حصار ہیں جن میں برقی رو برابر دوڑتی رہتی ہے۔ ایسے دروازے بھی موجود ہیں جن سے گذرنے میں ایک آہنی آدمی کا مُکا کمر پہ زور سے پڑتا ہے جو ہر آنے والے کی اطلاع دیتے ہیں اور از خود بند بھی ہو جاتے ہیں۔ غرض آج کیا ہے جو کل نہیں تھا۔ ان تمام توہمات کی اصل انسانی ذہن میں ہی ہوتی ہے۔ خارجی دُنیا میں چاہے اس کا وجود نہ ہو پھر بھی بجائے خود یہ ایک دُنیا ہے اور اس دُنیا پر انسانوں کی اکثریت ایمان رکھتی ہے۔

حقیقت میں یہ تشریح کائنات کی کوششیں ہیں۔ جس طرح انسان کی سمجھ کام کرتی ہے اسی طرح وہ مظاہرِ قدرت کو معنی پہناتا ہے۔ صنمیات کے دور میں کائنات کی تفسیر کچھ اور کی گئی مذہبی دور میں کچھ اور۔ آج سائنسی دور میں ان دونوں سے مختلف تشریح کی جا رہی ہے۔ ان کوششوں کو دیکھتے ہوئے یہ توقع کی جا سکتی ہے کہ اس کے بعد آنے والا دور آج سے بھی مختلف تفسیر پیش کرے گا۔ اس وقت آج کی باتیں لغو معلوم ہوں گی اور اس دور کی کوششیں احمقانہ نظر آئیں گی۔ سائنس کی بہت سی دریافتیں اور اس کے نظریات تو آج بھی کچھ لوگوں کو داستانوں کا لطف دے جاتے ہیں۔ چنانچہ ادب میں بھی اب سائنسی افسانوں کی ایک نئی صنف پیدا ہو گئی ہے۔

داستانوں میں تخیل بے قید اور اس کی جولانیاں بے پناہ اور لامحدود ہیں اس کے باوجود بھی کو ان سے دلچسپی ہوتی ہے۔ جہاں تک بچوں کی دلچسپی کا تعلق ہے وہ ظاہر ہے کیونکہ داستانوں میں تخیل کی آزادی اور افراط بچوں کی عمر کے مطابق پائی جاتی ہے۔ البتہ پختہ کاروں کا داستانوں سے دلچسپی لینا ایک امر سے خالی نہیں ہے۔ وہ دنیا کے حقائق سے بھاگنا چاہتے ہیں۔ وہ ایسی دُنیا میں پناہ طلب ہوتے ہیں جس میں سر سے پابندیاں اور ضابطے ہی نہ ہوں، ایک مجبور اور مجروح دماغ ایک آزاد اور لامحدود دُنیا میں ہی سکون پا سکتا ہے۔ داستانیں اپنے آپ کو پانے کے لئے، کھو جانے کے لئے پڑھی جاتی ہیں۔ پھر طفلانہ تخیل میں دلچسپی لینا ایک ارتجاعی کروٹ بھی ہے۔ انسان اپنے بچپن کی طرف پلٹنا چاہتا ہے جب زندگی کے تلخ تجربات اس کے لئے ناقابلِ برداشت ہو جاتے ہیں تو وہ آرزو کرنے لگتا ہے کہ اس کا بچپن پھر عود کر آئے چاہے وہ ذرا سی دیر کے لئے ہی کیوں نہ ہو تاکہ وہ پھر دُنیا و مافیہا سے بے خبر ہو جائے۔

یہی تخیل داستانوں میں مثالیت، افراط اور تنوع بن کر سامنے آتا ہے۔ مثالیت تو خیر اُردو ناول میں بھی بہت دُور تک ملتی ہے لیکن افراط و تنوع صرف داستان ہی کی خصوصیات ہیں۔ یہ بے لگام تخیل کا نتیجہ ہے۔ بعض لوگ اس پر ناک بھوں چڑھاتے ہیں۔ بظاہر یہ بات قابلِ اعتراض معلوم بھی ہوتی ہے لیکن حقیقت کچھ اور ہے۔ داستان ہماری فطرت کو بہت راس آتی ہے۔ یہ ہماری فطرت کے ساتھ چلتی ہے اس کا تنوع ہماری ہی فطرت کا تنوع ہے۔ اس کا مقصد ہمیں آسودگی بخشنا ہے۔ ہم میں سے ہر ایک تنوع پسند ہے۔ پھر مختلف لوگوں کی خواہشات ان کی دلچسپیاں اور ان کے مرغوبات جُدا جُدا ہوتے ہیں۔ داستان کو بیک وقت سبھی کو آسودہ کرنا ہوتا ہے۔ ایک داستان سے ہر شخص آسودہ ہو جائے۔ یہ ایک بہت بڑی بات ہے۔ یہ انسانی معراج اور تخیل کا شاہکار ہے۔ ہماری زندگی بہت تنگ داماں ہے۔ ہمیں اس میں خاطر خواہ وسعت نہیں ملتی۔ انسان اس میں شدت سے ترسے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان ترسے ہوؤں کو افراط ہی کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ کفایت سے نہیں افراط ہی سے میر ہو سکتے ہیں۔ داستانوں میں جتنی افراط ہے زندگی میں کسی نہ کسی شے کی کمی اتنی ہی شدت سے محسوس کی جاتی ہے۔ یہ افراط کمی کے تناسب سے نہیں شدتِ احساس کے تناسب سے ہے۔ ہماری فطرت کا تقاضا یوں ہی پورا ہوتا ہے۔ یہاں ہر شے بے شمار، بے انداز اور لامحدود چاہئے۔ داستان کی زندگی ہماری یومیہ زندگی کا نچلہ ہے۔ چنانچہ داستانوں میں ہر شے ملتی ہے اور بافراط ملتی ہے۔

داستانوں میں انسان کی جملہ خواہشات کی بھرپور تکمیل کی گئی ہے جہاں کھانے کا ذکر آتا ہے، وہاں کھانے کی کوئی قسم باقی نہیں بچتی۔ جہاں ملبوسات کا ذکر ہے وہاں ان کی کوئی کمی نہیں رہتی۔ جہاں دولت کا بیان ہے وہاں ہیرے، زمرد، یاقوت سے لے کر تانبے کے سکے تک کوئی سکہ نہیں چھوٹتا۔ دیگر متاع و جنس کا بھی یہی حال ہے۔ جنسی تسکین کے لئے بھی کافی اسباب مہیا ہیں۔ غرض کوئی پہلو ایسا نہیں جس میں ذرا سی بھی کمی ہو۔ ہر شے ملتی ہے اور خاطر خواہ ملتی ہے۔ شراب ناب ڈھلتی ہے۔ رقص و سرود برپا ہے، قسم قسم کی نعمتیں موجود ہیں اور آرائش سے آنکھیں حیران رہ جاتی ہیں اور دولت کو دیکھ کر دل للچا جاتا ہے۔ ہر شب کو ایک عورت ہم بستری کے لئے موجود ہے۔ بلکہ بیک وقت کئی کئی عورتیں حاضر ہیں۔ ایک ہی وقت میں یکے بعد دیگرے سینکڑوں کا ازالۂ بکارت کیا جا رہا ہے۔ پھر بھی ہیرو پر اس کا کچھ اثر نہیں پڑتا۔ یہ طلسم کا اثر ہے یا طلسمی درخت کے عرق کا۔ جو شخص چاہے بے دریغ اور بے توقف پا سکتا ہے جس جذبے کی چاہے تسکین کر سکتا ہے۔ قدم قدم پر معشوق زہرہ جبیں، جگہ جگہ خزانے اور دفینے، ہر مکان میں انواع و اقسام کے کھانے قرینے سے چنے ہوئے، ہر محل اور محل کی ہر بارہ دری میں اسباب عیش و عشرت آراستہ و مہیا، پردے کھنچے ہوئے، فرش بچھے ہوئے، چھپر کھٹ آراستہ، فانوس روشن، بخورات مجمروں میں سلگتے ہوئے، سازندے تیار۔ پریاں رقصاں، گلابی دھلتی ہوئی، ساقی مہوش روبرو۔ غرض کسی شے کی کمی نہیں۔ ان فہرستوں سے داستانوں کے صفحے کے صفحے رنگے ہوئے ہیں۔

رزم کی طرف آیئے تو حریفوں کے لشکر صف آرا، اسلحہ جنگ سے آراستہ، قلاوزیں عرق، مرنے پر آمادہ، جان لینے پر کمربستہ۔ جنگل میں منگل ہے۔ خیمے برپا ہیں، تلواریں چل رہی ہیں تیر لگائے جا رہے ہیں۔ برچھیاں سنانیں اپنا کام کر رہی ہیں۔ جادو کے گولے پھٹ رہے ہیں۔ کشتوں کے پشتے لگ رہے ہیں۔ مار کاٹ کا بازار گرم ہے۔ جاسوس لگے ہوئے ہیں۔ عیار بھیس بدل بدل کر عیاری دکھا رہے ہیں۔ زمین پر خون کی ندیاں جاری ہیں۔ دلاوروں کے چھکے چھوٹے جا رہے ہیں۔ غرض یہاں بھی جو چاہے اپنا حوصلہ نکال لے اور

میدان مارلے۔ موقع سب کے لئے حاضر ہے۔ کسی کی تخصیص نہیں ہے۔ ہمارے داستان نگاروں کا قلم تفصیل نگاری میں کبھی کوتاہی نہیں کرتا۔

داستانوں کی دُنیا اتفاقات کی دُنیا ہے۔ یہاں واقعات میں علّت و معلول کا رشتہ نہیں ملتا۔ ایک واقعہ دوسرے واقعہ کا لازمی نتیجہ نہیں ہوتا۔ داستان کی مختلف حکایات میں کمزور سا ربط ہوتا ہے۔ اس کے واقعات ایک دوسرے سے یوں ہی جوڑ دیئے جاتے ہیں۔ یہاں ٹھیک وقت پر وہی ہو جاتا ہے جو ہمارا دل چاہتا ہے۔ خواجہ سگ پرست کو سولی دی جانے والی ہے۔ ہر قسم کی تیاری ہو چکی ہے۔ اس کے بچنے کی بظاہر کوئی امید نہیں ہے۔ ٹھیک اسی وقت بادشاہ کے درد قولنج اٹھتا ہے۔ جان بخشی اس کا علاج قرار دی جاتی ہے۔ ایک ہرکارہ اس میدان کی طرف سے بھی گزرتا ہے جہاں خواجہ کو سولی دی جانے والی ہے۔ وہ جلادوں کو ڈانٹتا ہے اور خواجہ کو چھڑوا دیتا ہے۔ یوں خواجہ کی زندگی اور درد قولنج میں تعلق پیدا کر دیا گیا۔ یہ محض اتفاق تھا کہ بادشاہ کے درد اسی وقت اٹھ آیا۔ یہ درد داستان نگار نے اٹھایا ہے اور ہمارے ایما سے اٹھایا ہے کیونکہ ہم خواجہ کے بچ جانے سے خوش ہیں۔

اس کتاب میں شاہ بندر تے سب کی کنیزیں بادشاہ کے روبرو پیش کیں اور نہیں پیش کی تو شہزادی۔ اب شہزادی کا حسین ترین ہونا محض اتفاق ہی تو تھا جو شاہ بندر نے اسے اپنے لئے رکھ لینا چاہا۔ اسی باغ و بہار میں درویش زندگی سے عاجز آکر خودکشی پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ اس وقت دور دور تک ان کو بچانے والا نہ کوئی انسان ہوتا ہے نہ واقعہ کہ یکایک نقاب پوش بزرگ آجاتے ہیں اور انہیں خودکشی سے باز رکھتے ہیں۔ پھر تکیے میں چاروں درویشوں کا مل جانا، آزاد بخت کا وہاں پہنچ جانا۔ آزاد بخت کے لڑکا پیدا ہونا، ملک شہ پال کا اپنی لڑکی کی شادی آدم زاد سے کرنے کا ارادہ کرنا اور درویشوں کی مرادوں کا بر آنا وغیرہ ایک سرے سے جو واقعہ ملتا ہے محض ایک اتفاق ہوتا ہے۔ کسی کا ایک دوسرے سے کوئی منطقی تعلق ہی نہیں۔ آرائش محفل میں حاتم طائی کا میز شامی کے ہاتھ آجانا اتفاق ہی تو ہے ورنہ حاتم سے سادہ لوح دنیا میں ملتے کہاں ہیں۔ پھر حاتم طائی اپنے ہر سفر میں منزل مقصود کا جویا ہو کر کسی ایک سمت نکل جاتا ہے۔ اسے منزل یا اس کی سمت کا مطلق علم نہیں ہوتا لیکن اتفاق دیکھئے کہ وہ جس طرف بھی نکل جاتا ہے منزل مقصود اس کے سامنے آجاتی ہے۔ ایسا ایک بار نہیں سات بار ہوتا ہے۔ طلسمات میں لوح کا ہاتھ آجانا یا کھو جانا اسم اعظم کی مدد سے سرفراز ہونا اور پھر وقت پر اسے بھول بھی جانا سب اتفاقات ہیں۔ فسانہ عجائب میں برادران توام کا ایک درخت کے نیچے قیام کرنا اور پرندوں کا تقریر کرنا اور ایک بھائی کا جو اس وقت پہنچے پر تھا جانوروں کی بولی سمجھ لینا یہ سب بھی اتفاقات ہیں۔ غرض داستانوں میں ہر قدم پر اتفاقات پیش آتے ہیں۔ کسی واقعے کے لئے اس سے پیشتر کوئی ایسی تقریب پیدا نہیں کی جاتی جو عقل کے نزدیک قابل قبول ہو۔ یہاں جو کچھ ہوتا ہے ٹھیک وقت پر ہوتا ہے اور ہماری خواہش کے مطابق ہوتا ہے۔ داستان نگار یہ واقعات پیدا کرتا ہے۔ لیکن ہمارا ایما پاکر ہماری رضامندی سے وہ ایسا کرتا ہے۔

اُردو کی داستانیں دراصل محبت کی داستانیں ہیں۔ ایشیائی ادب کا مزاج ہی محبت کے خمیر سے تیار ہوا ہے۔ اس داستان محبت کو مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ ایک ملک کا شہزادہ دوسرے ملک کی شہزادی پر عاشق ہوا اور آخر میں دونوں کی شادی ہو گئی لیکن "اتنی سی بات تھی جسے افسانہ کر دیا" کے مصداق ایک ضخیم داستان اسی محور پر گھومتی ہے۔ وہ زمانہ ہی ایسا تھا جب عوام

کی پوری طاقت سمٹ کر ایک نقطہ (بادشاہ) بن گئی تھی چنانچہ اول تو بادشاہ قوت کا مظہر ہوتے تھے اس لئے عام توجہ کا مرکز بن گئے تھے دوسرے مذہب کی حمایت بھی انہیں حاصل تھی۔ بادشاہوں کو ظلّ اللہ بھی کہا جاتا تھا۔ ان سے کوئی خطا سرزد نہیں ہوتی تھی۔ اس طرح سلاطین دنیا مادّی و روحانی دونوں قوتوں کے مالک بن گئے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ محمد شاہ رنگیلے کا عہد داستان نگاری کے فروغ کا زمانہ تھا۔ ایسے حالات میں ناممکن تھا کہ افسانوی ادب میں سلاطین و امرا کے علاوہ کسی دوسرے طبقے کی نمائندگی ہوتی۔ اس کے علاوہ خود داستان نگار بھی شاہی ملازم ہوتے تھے۔ انہیں اپنے آقاؤں کو خوش رکھنا ہوتا تھا اس لئے وہ اسی طبقے کے حالات بیان کرتے تھے جس سے ان کے مرتبوں کو واقفیت اور دلچسپی ہوتی تھی۔

عشق کی تقریب ہمیشہ کوئی خواب یا تصویر یا حسن کا شہرہ ہوتا تھا۔ باغ ارم میں کنور کامروپ رانی کامنتا کو خواب میں دیکھ کر عاشق ہوتا ہے۔ گل و ہرمز میں شاہ ایران شاہزادی خوزان کی، سروش سخن میں آرام دل ملکہ حسن افروز کی اور شورش عشق میں شاہزادہ عراق ماہ تمام شہزادی چین رشک قمر کی تصویر دیکھ کر عاشق ہوتا ہے۔ طلسم حیرت میں بھی تصویری سے عشق کو تحریک ملتی ہے۔ قصہ سرور افزا میں شہزادہ بدخشاں شہزادی ماہ رُخ کے سر کے بال دیکھ کر عاشق ہوتا ہے۔ فسانۂ عجائب اور گلشن دانش (ترجمہ بہار دانش) میں شہزادے طوطے کی زبانی شہزادیوں کے حسن کا حال سُن کر عاشق ہو جاتے ہیں اور ان کی تلاش میں گھر سے نکل کھڑے ہوتے ہیں۔ ان دونوں داستانوں میں یہ واقعہ پدماوت سے لیا گیا ہے۔ ان تقریبوں کی وجہ مرد اور عورت کے درمیان پردے کی آہنی دیوار تھی جو ہمارے معاشرے میں قدیم سے حائل چلی آرہی ہے۔ کبھی شہزادہ کسی شہزادی کو دیکھ کر ہی عاشق ہو جاتا تھا۔ بلکہ دونوں باہم تیر عشق سے گھائل ہو جاتے تھے۔ ایسا کبھی نہیں ہوا کہ ہیرو عاشق ہو جائے اور ہیروئن صاف بچ جائے بلکہ ایسا اکثر ہوا ہے کہ ہیروئن نے ہیرو کو کہیں دیکھ لیا ہے اور عشق کا تیر کھا کر اپنی سُدھ بُدھ بھول گئی ہے اور ہیرو کو علم بھی نہیں ہے۔ وہ پھر ہیرو کو کسی تدبیر سے بلواتی ہے۔ اس پر اپنا عشق ظاہر کرتی ہے اور اسے جواب محبت پر اُکساتی ہے۔

ہیرو پر ہیروئن کے ڈورے ڈالنے کی متعدد مثالیں ملتی ہیں۔ یہ بات نہ ہوتی تو عشاق نامراد کو داستان میں لطف ہی کیا آتا۔ نثر بے نظیر میں مہ رخ پری شہزادہ بے نظیر پر عاشق ہوتی ہے۔ قصہ سرور افزا میں شہزادہ دلادر اور سروش سخن میں شہزادہ دل آرام پر ایک ایک پری عاشق ہو جاتی ہے اور قصہ ممتاز میں ممتاز پر ملکہ مہاسندر مرمتی ہے۔ باغ و بہار میں زیبا دکی راجکماری اپنے وزیرزادہ بہرہ مند پر عاشق ہو کر اسے اپنے محل میں بلاتی اور رفتہ رفتہ اس کے دل میں بھی آتش شوق بھڑکا دیتی ہے۔ آرائش محفل میں حاتم تین عورتوں سے شادی کرتا ہے۔ فرس کی بیٹی، آسیب زدہ شہزادی اور حسنا پری تینوں ضد کر کے اس سے شادی کرتی ہیں ورنہ حاتم کا خود کوئی ایسا ارادہ نہیں تھا داستانوں میں عشق اول در دل معشوق پیدا می شود کو جس وضاحت سے پیش کیا گیا ہے اس کی مثال اور کہیں نہیں مل سکتی۔

عشق صرف ایک نظر میں ہو جایا کرتا تھا اور عاشق و معشوق ایک دوسرے کی نگاہوں کی چوٹ کھا کر اپنی اپنی جگہ غش کھا کر گر پڑا کرتے تھے۔ اس کے بعد باہمی ملاقات کی تدبیریں نکالی جاتی تھیں۔ رازداروں کی امداد طلب کی جاتی تھی۔ سہیلیاں نوک جھونک کرتیں فقرے کستیں اور آخر میں دونوں کو ملانے کی کوشش کرتیں۔ داستانوں میں عشق کو پروان چڑھانے کے لئے بھلا ارتقائی مدارج دکھانا قطعی ناممکن ہے اور عاشق و معشوق کے صرف تخیلات اور سوچ بچار کو پھیلا کر بیان کرنا بالکل غیر دلچسپ اور روکھا پھیکا موضوع ہے۔ نہ اس

میں داستان نگار پر کرنا کچھ آسان کام نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ داستان میں پہلی نظر اور عشق کے تمام درمیانی مدارج یک قلم ختم کر دیئے جاتے ہیں۔ اس کا ایک اور سبب یہ بھی ہے کہ پہلی ہی نظر میں عاشق ہو جانے سے داستان کی اس روایتی مثالیت کو تقویت پہنچتی ہے جو ہیرو اور ہیروئن کے اوصاف حسن میں مدنظر رکھی جاتی ہے۔

کبھی کبھی شادی کے لئے معشوق کی جانب سے چند شرائط پیش کی جاتی تھیں۔ گل و صنوبر، آرائش محفل، گلدستۂ عجائب، رنگ اور قصۂ مختار وغیرہ کے تمام سفر انہی شرائط کو پورا کرنے کے لئے لئے گئے ہیں۔ سفر کرنے میں بڑی مہمات سر کرنا پڑتی تھیں۔ یہ بڑی جاں جوکھوں کا معاملہ تھا۔ جو لوگ شرطیں پوری نہیں کر سکتے تھے وہ قتل بھی کر دیئے جاتے تھے۔ یوں بھی مراحل عشق طے کرنے میں ہیرو کو سخت مصائب جھیلنا پڑتے تھے۔ غیر انسانی مخلوقات سے مڈبھیڑ ہوتی تھی۔ مافوق الفطرت واقعات و حادثات پیش آتے تھے لیکن آخر میں تائید غیبی اور حمایت روحانی کی بدولت ہیرو جملہ حائلات و موانع پر غالب بھی آجاتا تھا۔ کبھی کبھی شکار کھیلتے میں ہرنیوں کے پیچھے گھوڑا ڈال دیتا اور آگے جا کر معلوم ہوتا کہ وہ ہرنیاں نہیں جادوگرنیاں ہیں (فسانۂ عجائب) کبھی طلسمی حوض یا تالاب سامنے آجاتا یا کوئی طلسمی باغ یا محل نظر آجاتا اور ہیرو اس میں پھنس جاتا تھا (تاج الملوک اور آرام دل) کبھی محبوباؤں کو دیو، جن یا انسان بھی اڑا لے جاتے تھے۔ باغ و بہار میں تین درویشوں کی محبوباؤں کو جن لے اڑتے ہیں۔ سرور افزا میں مہ رخ شہزادی کو ایک دیو جگ صبم، فسانۂ عجائب کی انجمن آرا اور جادو تسخیر کی ملکہ مہ جبیں کو ساحر لے بھاگتے ہیں۔ ہیرو کی مدد کے لئے بزرگ ہستیاں، چرند پرند اور درخت موجود رہتے تھے۔ کائنات کا ذرہ ذرہ اس کا راز داں اور ہمدرد ہوتا تھا۔ جانوران صحرائی اس سے باتیں کرتے تھے۔ شجر و حجر سے اسے ہدایات ملتی تھیں اور وہ کسی نہ کسی طرح جملہ آفات سے نجات پا جاتا تھا اور ہیروئن سے اس کی شادی ہو جاتی تھی۔ یہ ایک بندھا ٹکا اصول تھا کہ انجام ہر داستان کا شادی پر ہوتا تھا۔ تاہم ہیرو کی کامیابی پر ٹوٹتی تھی پھر نکہ داستان کا مقصد تفریح طبع تھا اس لئے اس کا طربیہ ہونا بھی ضروری تھا۔

معشوق ہمیشہ حسن میں بے نظیر ہوتا تھا اور عاشق بھی عشق بازی میں اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا۔ غرض ہیرو اور ہیروئن دونوں جمیع صفات سے متصف ہوتے تھے۔ ہندوستان میں حسن کا جو معیار قائم کیا گیا ہے ہیروئن اس معیار پر پوری اترتی تھی۔ اس کے سراپا اور آرائش و زیبائش کا بیان ہر داستان میں ایک ہی قسم کا ملتا ہے۔ چہرہ مہرہ، ناک نقشہ، چھب تختی، سج دھج۔ غرض جو چیز ہے وہ معیاری اور جو صفت ہے وہ مثالی۔ یہی حال ہیرو کا ہے۔ ایک طرف وہ مردانہ حسن میں بے مثال ہے تو دوسری جانب جمیع علوم متداولہ میں ماہر۔ پھر تمام اخلاقی صفات مثل شجاعت، ہمت، سخاوت، مروت اور ہمدردی وغیرہ کے ساتھ ساتھ عقل و دانش سے بھی بدرجہ اتم بہرہ مند اور جب عاشق ہوتا ہے تو معاشقے میں بھی اپنی جاں بازیوں اور جاں فشانیوں میں کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھتا۔ اس پر جو بلائیں نازل ہوتی ہیں وہ بھی ایسی کہ کسی دوسرے پر نازل نہ ہوئی ہوں جو کھکھیڑیں وہ اٹھاتا ہے وہ بھی ایسی کہ کسی نے سُنی نہ ہوں اور جو تدبیریں وہ کرتا ہے اور جو تائید غیبی اسے حاصل ہوتی ہے وہ بھی دُنیا میں نادر اور ناممکن الوقوع۔ غرض جو بات ہے تخیلیت کے سہارے مثالیت کی حد تک پہنچی ہوئی ہے۔

اُردو ادب میں طنز و مزاح کی ابتدا داستان ہی سے ہوتی ہے جس کی منتشر مثالیں قریب قریب ہر چھوٹی بڑی داستان میں ملتی ہیں۔ اگر ان کو ایک جگہ جمع کیا جائے تو ایک دفتر تیار ہو جائے۔ اور مزاح نگاری کی ہر قسم کے نمونے دیکھنے کو مل جائیں۔ اُردو میں

چند طبع زاد داستانوں کو چھوڑ کر قریب قریب تمام تراجم ہیں۔ ظاہر ہے کہ ترجموں میں ظرافت نگاری کے جملہ حربوں کو استعمال کرنا ان مصنفین کے لئے مشکل تھا۔ اس کے باوجود جہاں جہاں ان کو موقع ملا ہے انہوں نے اس اسلوب کو بھی اچھی طرح استعمال کیا ہے۔ بالخصوص طبع زاد یا نیم طبع زاد داستانوں میں جہاں مصنفین کو پوری پوری آزادی تھی انہوں نے ظرافت نگاری کی کوئی قسم باقی نہیں چھوڑی ہے۔ ہمارے یہاں طنز و مزاح کا ابتدا بالعموم اودھ پنچ سے کی جاتی ہے لیکن اودھ پنچ کا شاندار پنچائتی محل محض خطوطِ غالب، جیسی انفرادی کوششوں پر ہرگز تعمیر نہیں ہو سکتا تھا۔ اس کے لئے ایک پوری تحریک کا پس منظر درکار تھا چنانچہ اس محل میں جو ملبہ اور مسالا صرف ہوا ہے اس کے مختلف اجزا داستانوں ہی کے کھنڈروں سے حاصل کئے گئے ہیں۔ اس کے تمام مضمون نگار ہمارے داستان نگاروں سے متاثر ہیں۔ خود سرشار نے بھی ایک الف لیلہ لکھی ہے۔ ان کے فسانۂ آزاد پر داستان امیر حمزہ کا سایا ہے اور خوجی عمرو عیار جیسے قد آور کردار کی محض پرچھائیں ہے۔ یہی ظرافت نگاری داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال کو جو فسانۂ آزاد سے کہیں زیادہ ضخیم ہیں باغ و بہار بنائے ہوئے ہے اور پڑھنے والوں سے ان طویل قصوں کو ہنسی خوشی پڑھوا لیتی ہے۔

ہمارے داستان نگاروں نے مزاح کی جملہ اقسام میں جو طبع آزمائی کی ہے اور طنز و ظرافت کو جس کامیابی سے استعمال کیا ہے ذیل میں اس کی چند مثالیں درج کی جاتی ہیں جس سے یہ اندازہ ہو جائے گا کہ اس صنف ادب کا کتنا وافر ذخیرہ ہماری داستانوں میں دبا پڑا ہے، اور ہم اپنی تن آسانی کے باعث اس ادبی میراث سے آج تک کتنے بے خبر چلے آ رہے ہیں۔ تضاد سے پیدا ہونے والی ظرافت کے لئے ایک اقتباس دیکھئے۔ افراسیاب کے سامنے کٹنیاں اپنا کمال ظاہر کرتی ہیں۔

"ہزاروں نسبتیں اور بیاہ کروا دیئے اور صدہا طلاقیں دلوا دیں۔ آپس میں دو شیدائے محبت کے جانی دشمن کروا دی اور بہت ہو بیٹیاں جن کا دامن تک کسی نے نہ دیکھا تھا ان کو تو لونڈیاں کروا دیئے اور بڑے بڑے اٹھیل مہاجنوں کے گھر بھیج بنا کر جوتیوں کو کُودوا دیا۔" (طلسم ہوش رُبا، جلد اوّل صفحہ ۶۲۱)

سروش سخن کے آخر میں آرام دل کی بارات میں شہدے اشرفیاں لوٹتے ہیں۔ ان کی زبان کا مزاح دیکھئے۔

"کوئی بولا ارے او کرم بکس تجھے علی کی مار کوئی چھرّہ ادھر تو پھینک، کسی نے کہا ارے بڈھے تجھے خدا کی سنوار، دیکھ بے ہم دُعا دیتے ہیں۔ ذرا ادھر تو دیکھ۔ کسی نے کہا ارے کرم بکس بادساہ تو بڑا سخی داتا ہے مگر معلوم ہوا سجاوہ کنجوس مکھی چوس ہے۔ ارے پدر کے گھوڑے تو جی اس کا نوکر معلوم ہوتا ہے۔ جب وہ بے چارہ مٹھیاں بھر کر پھینکتا تو شہدے کہتے، ہاں بیٹے، پھینکے جا، واہ تیرا کیا کہنا، ابے تو تو لپ بچھا ہے۔ تجھے الو کا پٹھا کون کہتا ہے۔"

ہم جولیوں کی چھیڑ چھاڑ، نوک جھونک، چہلیں اور شرارتیں دیکھنا ہوں تو رانی کیتکی کی کہانی: سلک گوہر اور فسانۂ عجائب ہی کیا قریب قریب ہر چھوٹی بڑی داستان میں مل جائیں گی۔ داستانوں میں ظرافت کا رنگ عیاری میں بہت گہرا ہو گیا ہے اور یہ خاص قسم کی ظرافت اُردو ادب میں داستان نگاروں کی ایجاد ہے۔ اس کی صرف ایک مثال پیش کی جاتی ہے۔ شہزادہ قاسم کی شہزادی نرگسی چشم سے ملاقات ہوتی ہے تو شہزادے کا عیار سیارہ شہزادی کی وزیر زادی سوگند کو چھیڑتا ہے۔

"سوگند کو سیارہ نے چھیڑنا شروع کیا اور کہنے لگا اے ملکہ آپ کی وزیر زادی مجھ کو اشارے سے بلاتی ہے کہ پہاڑ کے درے

میں مل کر ہم تم ہم آغوش ہوں۔ سوگندنے جو یہ کلام سنے بیآرے پر ایک دو ہتڑ مارا کہ موئے امرچیا جن! خدا تجھے غارت کرے، جھوٹے۔ لو صاحب بھلا ایسی میری کیا کھاٹ کٹتی تھی جو اس سے اشارے کرتی تھی۔ میں اس سے لوٹا بھی نہ اٹھواؤں، مُوا اپنے جوتے سے نکالنے، ارمان پورے کرتا ہے۔ جوانا مرگ تو اسی ہوس میں رہے گا۔ میں کبھی ٹھوکوں بھی نہیں بیآرہ نے کہا منہ سے یہ باتیں سب کے سنانے کو کرتی ہو اور اپنے ہاتھ سینے سے لپٹا کر اشارہ کرتی ہو کہ یوں گلے سے لگاؤں گی۔" (طلسم ہوش ربا۔ جلد سوم صفحہ ۶۳۸)

ہم صورت واقعے سے پیدا ہونے والے مزاح کے لئے رامپوری داستانوں میں داستان زبردجد نگار موسوم بہ ارمغان جدید کے ورق ۸۷۔ الف پر عمرو کی عیاری دیکھئے جس میں وہ زبردجد شاہ کے سامنے نساس عقرب کی شکل بن گیا ہے۔ الف لیلہ میں سوتے جاگتے ابوالحسن کی مضحکہ انگیز حرکات کا سبب بھی صورت واقعہ کی ناہمواری ہے۔ اس کے علاوہ معروف موچی کی پوری کہانی مزاحیہ ہے۔ کردار سے پیدا ہونے والے مزاح کے لئے الف لیلہ کا بک بک کرنے والا حجام پیش کیا جا سکتا ہے جو دخترِ قاضی کے عاشق کا خط بنانے میں اپنی بے تکی باتوں سے اتنی دیر لگا دیتا ہے کہ قاضی نماز سے فارغ ہو کر گھر آجاتا ہے اور عاشق کی شامت آجاتی ہے۔ داستان امیر حمزہ کا عمرو عیار اور بوستان خیال کا مہتر توفیق اور ابوالحسن جو ہر مزاحیہ کردار وں کے بہترین نمونے ہیں۔ عمرو عیار کا مماثل اُردو تو اُردو، ادبیات عالم میں نہیں ملے گا۔ مزاح کی طرح طنز کی مثالیں بھی قریب قریب تمام داستانوں میں مل جائیں گی۔

داستانوں کی انشا کئی قسم کی ہے جو بیتال پچیسی اور انشا کی رانی کیتکی سے نامی کی تہذیب الاعمال تک مختلف درجوں میں تقسیم کی جا سکتی ہے۔ کہیں سادگی ہے اور کہیں رنگینی، کہیں سلاست ہے اور کہیں دقت۔ کہیں بھاشا کا اثر زیادہ ہے تو کہیں فارسیت غالب ہے۔ عبارت مسجع و مقفیٰ بھی ہے اور بے تکلف اور رواں بھی۔ جا بجا اشعار بھی مل جاتے ہیں جن سے رنگینی و لطافت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ مختصر داستانوں میں زبان علی العموم ہموار ملتی ہے لیکن طویل داستانوں میں انشا بڑی ناہموار ہے اور حقیقت بھی یہ ہے کہ بڑی داستانوں میں اس کا التزام اگر ناممکن نہیں تو کم از کم اتنا دشوار ضرور تھا۔ جب تک داستان نگار کو زبان کا احساس رہتا ہے وہ پر تکلف اور شاندار عبارت لکھتا چلا جاتا ہے لیکن آگے چل کر واقعات کے بیان کرتے کرتے وہ ان میں ایسا محو ہو جاتا ہے کہ آرائش کا اسے خیال ہی نہیں رہتا۔ اور وہ بالکل سادہ، فطری اور رواں دواں عبارت میں اپنے خیالات کو منتقل کرنے لگتا ہے۔

ان داستانوں میں زنانی بول چال جو روزمرّہ اور محاورے کے چٹخارے اور ریختی میں مردوں کی زبان سے کہیں بڑھی ہوئی ہے، جا بجا پائی جاتی ہے خصوصاً داستان امیر حمزہ میں تو بیگماتی زبان کے بڑے دلنشیں، نکھرے ستھرے نمونے اس کثرت سے ملتے ہیں کہ اُردو کی کسی اور داستان میں نظر نہیں آتے۔ ان میں بیگمات، مغلانیاں، انائیں، کنیزیں، محل دارنیاں، خواصیں، غرض محلات کے اندر رہنے والی ہر طبقے کی جہاں دیدہ بڑی بوڑھیاں۔ نوعمر الھڑ دوشیزائیں، سنجیدہ و فہمیدہ، شوخ و طرار کبھی براہ راست اور کبھی ساحراؤں اور عیار بچیوں کے رُوپ میں بولتی چہکتی اور پھڑکتی نظر آتی ہیں۔

اُردو میں داستان کی ابتدا "سب رس" سے کی جاتی ہے لیکن اس کی اور اس کے بعد طوطی نامے کے دکنی ترجموں کی زبان اردو دان طبقے کے لئے نہ قابل فہم ہے نہ دلچسپی کا باعث، سب سے زیادہ داستانیں فورٹ ولیم کالج میں لکھی گئیں اور چونکہ وہ ایک بامقصد تحریک کے زیر اثر لکھی گئیں اس لئے زبان کے اعتبار سے ان میں ہم آہنگی ملتی ہے۔ چنانچہ فورٹ ولیم کالج کی تمام داستانیں

بلا استثنا۔ سلیس۔ سادہ اور عام فہم زبان میں تحریر ہوئی ہیں۔ ان میں نہ فارسی عربی کے الفاظ زیادہ ہیں نہ بھاشا کے اور نہ ان میں فارسی کی وہ ترکیبیں ہیں جو زبان کو بوجھل اور ناقابل فہم بناتی ہیں۔ چونکہ یہ کتابیں انگریز مبتدیوں کے لئے لکھی گئی تھیں اس لئے ان میں سلاست و سادگی پر زیادہ زور دیا گیا ہے

ان کے بعد دہلی اور لکھنؤ میں جو داستانیں تحریر ہوئیں ان میں بھی دیگر اختلافات کے علاوہ زبان و بیان کا فرق خاصا اہم رہا۔ دہلی کی کتابیں سادگی اور سلاست کی طرف مائل ہیں اور لکھنؤ میں عبارت آرائی اور لطف زبان و بیان کی طرف زیادہ رجحان ہے۔ رام پور کی داستانوں کو لکھنوی داستانوں کا تتمہ سمجھنا چاہئے۔ ان میں ہر اعتبار سے انہیں داستانوں کی تقلید ملتی ہے، اور داستان کے اس روایتی ڈھانچے کے آثار پائے جاتے ہیں جو لکھنؤ میں تشکیل پا چکا تھا۔ رام پور والوں نے لکھنوی داستان میں ایک نقطے کا بھی اضافہ نہیں کیا۔ اس لئے زبان و بیان کے لحاظ سے بھی ان کا وہی انداز ہے جو لکھنؤ والوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ اکبرآبادی داستانوں میں سادگی اور سلاست بھی ہے اور رنگینی و حلاوت بھی۔ دہلی اور لکھنو سے ہٹ کر ان کی خود اپنی ایک الگ راہ ہے۔ جس پر وہ بے نیازی سے گامزن ہیں۔ نہ انہیں دہلی کی پیروی کا شوق ہے نہ لکھنو کی تقلید کا۔ چونکہ اکبرآباد کی زبان اپنے اندر چند ایسی خصوصیات رکھتی ہے جو اسے دہلی اور لکھنؤ دونوں سے ممتاز کرتی ہیں۔ اس لئے داستانوں میں بھی اس کا اظہار ناگزیر تھا اور یہی سبب ان داستانوں کی انفرادیت کا ہے

الفاظ اور طرز ادا کے اعتبار سے بزرگوں نے انشا کی چند اقسام گنائی ہیں۔ سلیس، دقیق، سادہ اور رنگین۔ ہماری داستانوں میں یہ تمام قسمیں ملتی ہیں اور افراط سے ملتی ہیں۔ اگرچہ مختصر داستانوں کی بہ نسبت طویل و ضخیم داستانوں کی انشا زیادہ گنگا جمنی ہے لیکن خود مختصر داستانوں میں بھی چند داستانوں کو چھوڑ کر زبان ہموار اور یکساں نہیں ملتی۔ غرض زبان کے مختلف نمونے مختصر اور طویل ہر قسم کی داستان میں مل جاتے ہیں۔ بعض داستانوں میں ایک لفظ بھی عربی یا فارسی کا نہیں ملتا۔ انشا نے بھی رانی کیتکی کی کہانی میں یہی التزام رکھا ہے۔ صنعت گری کے لحاظ سے بھی داستانوں میں مختلف قسم کے نمونے ملتے ہیں۔ صنعت عاطل میں سخن دہلوی نے سروش سخن میں تقریباً سولہ سترہ سطریں تحریر کر دی ہیں۔ شورش عشق میں اصغر اکبرآبادی نے ایک پورا خط حروف غیر منقوطہ میں لکھا ہے۔ بلکہ اس سے قبل انہوں نے جو اٹھائیس رقعے ماہ تمام کی طرف سے رشک قمر کے نام لکھے ہیں ان میں بھی ہر ایک میں سے ایک ایک حرف ساقط کر دیا ہے۔ اور یوں اپنی پوری صناعی کا ثبوت دیا ہے لیکن انشا نے حروف غیر منقوطہ میں ایک پوری داستان "سلک گوہر" لکھ کر ان سب پر فضیلت حاصل کی ہے

مقفیٰ و مسجع نثر لکھنے کا رواج کوئی نیا نہیں ہمیشہ کا ہے۔ اردو داستان میں یہ رسم ابتدا ہی سے ملتی ہے اردو کی نام نہاد پہلی داستان "سب رس" میں بھی قافیے کا التزام ہے۔ فورٹ ولیم کالج کی کتابوں میں بھی جن کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ وہ سادہ و سلیس عبارت میں لکھی گئی ہیں۔ اور ان میں قافیہ و سجع سے احتراز کیا گیا ہے، قافیے کا صرف مسلم ہے۔ خود باغ و بہار بھی اس اہتمام سے خالی نہیں ہے۔ لکھنؤ کی تمام داستانوں میں اور ان میں بھی جو لکھنؤ سے باہر تحریر ہوئیں لیکن جن پر فسانہ عجائب کی سی انشا کا اثر ہے، قافیہ پیمائی بہت زیادہ ہے۔ یہی حال رعایت لفظی کا ہے جس کا استعمال لکھنوی داستان "طلسم حیرت"

میں انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ سنیئے :۔

"میدان صفت بہت طویل ہے۔ کیا عرض کروں اس کے طے کرنے کو عرصہ درکار ہے۔ مدّنظر اختصار ہے کہ تھوڑا زمانۂ ماضی و مستقبل کا حال لکھنا ضرور ہے۔ نیا مذکور ہے لیکن یہی خیال دامن گیر ہوتا ہے کہ سامعین کی سمع خراشی نہ ہو۔ نکتہ چیں حرف کا متلاشی نہ ہو تو البتہ ایک سخن ساز کا پردۂ راز درپردہ اس قانون سے باز کروں کہ ایک دفعہ کے مطالعہ میں دامن ملال ارباب نشاط کا چنگ شادی سے تار تار ہو جائے۔ دور بیں کو حرف مطلب آئینہ دار نظر آئے۔ بالکل صاف صاف کہہ نہیں سکتا کہ اس میں مدّمقابل کی قلعی کھلتی ہے، معیوب ہے بند بند لکھنا خوب ہے۔" (منقول از ہماری داستانیں صفحہ ۴۰۲، ۴۰۳)

اس عبارت میں میدان کے لحاظ سے عرصہ اور طویل کی رعایت سے اختصار موجود ہے۔ مدّنظر کا مد، نکتہ چیں کا نکتہ، پھر حرف، حرف مطلب اور مدّمقابل کا مد ایک سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ زمانے کی تینوں قسمیں ماضی، مستقبل اور حال موجود ہیں نکتہ اور حرف کی مناسبت سے سخن ساز میں سخن بھی ہے لیکن یہاں سے دوسرا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ ساز، پردہ، قانون (ایک باجے کا نام ہے) ارباب کا رباب، چنگ اور تار ایک ہی گروہ سے متعلق ہیں۔ قانون ہی کی رعایت سے دفعہ کا لفظ بھی آگیا ہے اور دُوربین کی رعایت سے آئینہ، صاف صاف اور قلعی کے الفاظ جمع کر دیئے گئے ہیں اور آخر میں "کھلتی ہے" کی وجہ سے بند بند لکھا گیا ہے۔

ایک گمنام داستان سے صنلع جگت کی مثال ملاحظہ کیجئے :۔

"خاص پزنے کہا کہ میاں خشکہ کھاؤ۔ دماغ بیہودہ کیوں پکاتے ہو .... اور زیادہ چرب زبانی کرو گے تو اتنے تھپیڑے ماروں گا کہ گال برنگ شیرمال لعل ہو کر گاؤدیدے کی طرح پھول جائیں گے۔ عیار بولے کہ نانبائی ہو کر کیسے ملکے ہلکے کلام کرتا ہے۔ وہ بولا کہ کباب کھا چکے ہو اب چاشنی سیخوں کی بھی چکھو گے۔ کھانا کھانے کے وقت کوئلے کی طرح نہ چٹخے تھے قیمت مانگنے پر مرچیں لگتی ہیں۔" (قصہ امیر حمزہ از امان علی خاں مطبوعہ کلکتہ ۱۸۵۵ء)

روزمرّہ اور محاورے کی مثالیں بھی داستانوں میں بکثرت ملتی ہیں۔ ہم سنوں کی نوک جھونک، چھیڑ چھاڑ اور چہلیں، مالنوں کی گفتگو، طبقاتی بولیوں میں گھسیارن، چڑی مار کی بیوی، دہلوی شہدوں اور نجومیوں کی بول چال کے نمونے، قصہ امیر حمزہ، فسانہ عجائب اور سرور سخن میں دیکھے جا سکتے ہیں اور مختلف پیشہ وروں کی گفتگو جا بجا داستانوں کے صفحات پر ملتی ہے لیکن ذیل میں بڑی بوڑھیوں اور سن رسیدہ عورتوں کی گفتگو کا ایک اقتباس پیش کر کے اس بات کو ختم کیا جاتا ہے۔

"اُس وقت سب محل والیاں صدقے قربان ملکہ پر سے ہوتی تھیں۔ ہے ہے ہماری صاحبزادی کا لہو پانی اس مردار والی نے ایک کر دیا۔ اے لوگو ابھی یہ سن یاری آشنائی کرنے کے قابل ہے۔ ابھی چھوٹی حضور ہیں کیا۔ میں اپنی ایڑی دیکھ کر کہتی ہوں۔ اس سال سے تو ذرا اتنا بھی ہوئی ہیں کہ جوان معلوم دیتی ہیں۔ کیوں بڑی کھلائی ابھی ان کو میٹھا برس کہاں لگا ہے؟ بڑی کھلائی نے کچھ پوروں پر انگلیوں سے حساب کر کے کہا اس مہینے کی پندرھویں کو میرے منہ میں خاک ہوگی نہیں ہوں۔ تیرھواں برس بھر کے چودھواں شروع ہوا ہے۔ یہ سن کے ایک مغلانی نے ماتھا کوٹ لیا۔ حیرت زدہ ہو کر کہا۔ دوتی بیوی

یہ اتنی سی چھوکری کو دائی نے چمٹا لا لگایا۔ وہ جو کہتے ہیں کہ کیڑا۔ لوگو میرے تو سن کے حواس جاتے رہے۔" (طلسم ہوش ربا جلد سوم صفحہ ۸۱۶)

دیکھیے کتنی صاف ستھری شستہ و شائستہ اور با محاورہ زبان ہے۔ بیگماتی زبان کے ایسے ایسے نہ جانے کتنے نمونے داستانوں کے صفحات میں سموئے ہوئے ہیں۔ سچ پوچھئے تو اردو کی داستانیں زبان و بیان کے بے بہا خزانے ہیں۔ انشا کے ایسے بے مثل شہ پاروں کا اتنا بڑا خزانہ داستانوں سے باہر اردو میں آج تک جمع نہیں ہو سکا۔ انہوں نے اردو ادب کے دامن میں ایسے باغ کھلا دیئے ہیں جن کی بہار کو کبھی زوال نہ ہوگا اور زبان و بیان کے ان اسالیب اور انشا پردازی کے ان نمونوں میں جو ہمارے داستان نگار چھوڑ گئے ہیں لاتعداد بیش قیمت جواہر پارے رہتی دنیا تک جگمگاتے رہیں گے۔

داستانوں کے اس ادبی پہلو کے سلسلے میں ایک آخری بات اور کہنا ہے اور وہ ہے ان کے کارناموں کے بارے میں۔ داستانوں میں کرداروں اور مقاموں کو جو نام دیئے گئے ہیں ان میں ادبی لطافت کو مدنظر رکھا گیا ہے۔ یہ نام جدید رجہ مترنم، رومانی اور شگفتہ ہوتے ہیں اور داستان نگاروں کے رچے ہوئے ادبی مذاق کا ثبوت دیتے ہیں۔ اشخاص کے چند نام یہ ہیں:۔

ناہید باغباں، زین الصنم، زین الملوک، الماس روح بخش، شمشاد لال پوش، جانعالم، آرام دل، راحت جاں، بے نظیر، مہر نگار، مہر انگیز، مہرخ، سیم تن، مہا سندر، حور لقا، مہ جبیں، آفت جاں، گیتی افروز، مہر جمال، ملکہ ضیائے آفاق، ملکہ سرو سہی تن، مخمور، سُرخ چشم، سرخ موئے کاکل کشا۔ ملکہ بہار جادو، گل چہرہ، نزاکت جادو، نیلم جادو، شمسہ تاجدار، ملکہ نوبہار، صبح دلکشا وغیرہ۔

مقامات کے نام یہ ہیں جن میں خاص طور پر طلسمات کے نام قابل داد ہیں۔

دریائے ہفت رنگ، گنبد سامری، کوچک باختر، بالا باختر، شمالیہ باختر، پل پریزاداں، چاہ زمرد، طلسم نورافشاں، طلسم زعفران زار سلیمانی، طلسم لالہ زار، طلسم ہفت کواکب، طلسم بوقلموں، طلسم باطن نیرنجات، طلسم زبرجد نگار طلسم ہفت در بند فرعونیہ، طلسم نہ طاق سکندری، حمام زناں، شہر صورت پرستاں۔ بیان وحشت، قصر اسرار میخانۂ بے خودی وغیرہ۔

خود داستانوں کے تسمیے میں بھی اسی نغمگی کا شعور رچا ہوا ہے۔

بوستان خیال، سلک گوہر، سب رس، گلشن جاں فزا، سرور افزا، شورش عشق، گل بکاؤلی، گل وصنوبر، آرائش محفل، سروش سخن، طلسم حیرت، گلدستۂ عجائب رنگ، فسانۂ عجائب، فسانۂ دل فریب، باغ و بہار گلستان مقال، گلزار عشق، بہار عشق، قصہ مہر و ماہ، ہشت کشت، بلبل نغمہ سنج، گلستان مسرت، باغ ارم، نغمۂ عندلیب شگوفۂ محبت، بہار عالم وغیرہ۔

غرض اُردو کی داستانیں واقعاتی قصے ہیں۔ جن کے مصنف اعلیٰ اخلاقی قدروں کی پیش کش کے ساتھ ساتھ فحش نگاری میں بھی بے باک ہیں۔ ان میں بعض داستانیں مجموعہ حکایات ہیں، بعض قصہ در قصہ اور کچھ محض ایک ہی پلاٹ رکھتی ہیں۔ لیکن ان کے واقعات علّت و معلول کے منطقی رشتے سے آزاد ہیں۔ البتہ ان میں کردار نگاری کے بعض نہایت اچھے نمونے مل جاتے ہیں جن میں خصوصیت کے ساتھ نسائی کردار زیادہ روشن اور دلکش ہیں۔ داستانوں میں انشا پردازی کے مختلف نمونے ملتے ہیں۔ داستان نگاروں نے ان قصوں کے ادبی پہلو کو اتنا صیقل کیا ہے اور اتنا تابناک بنا دیا ہے کہ اس سے زیادہ کا تصور ممکن نہیں۔ ان میں مافوق الفطرت عناصر کے ساتھ ساتھ جذبات انسانی کی نہایت کامیاب تحلیل ملتی ہے اور حقیقت بیانی کا بھی پورا پورا حق ادا کیا گیا ہے۔ اُردو کے نثری ادب کا غالب حصہ انہی پر مشتمل ہے۔ اُردو نثر داستانوں میں پہلی بار اس کثرت سے استعمال ہوئی ہے کہ وہ ہر قسم کے مطالب کو ادا کرنے پر قادر ہو گئی ہے۔ جو لوگ اُردو کی بے مائگی کا وظیفہ پڑھتے رہتے ہیں انہیں اس مایۂ ناز ادب کا مطالعہ کرنا چاہیئے۔

میری ڈائری کے چند اوراق

نواب مشتاق احمد خان

اپریل ۱۹۴۸ء میں، میں مملکتِ آصفیہ حیدرآباد کے ایجنٹ جنرل کی حیثیت سے پاکستان آیا۔ یہ حیدرآباد کا انتہائی نازک دور تھا۔ میں اپنی زندگی کا اسے ایک عظیم ترین اعزاز سمجھتا ہوں۔ کہ اس دور میں مجھے اس اسلامی ریاست کی نمائندگی کا شرف حاصل ہوا۔ میرے پاکستان آنے کے چند ماہ کے بعد حیدرآباد کے سقوط کا المناک حادثہ پیش آیا۔ یہ حادثہ جانکاہ پاکستان اور ہندوستان کے مسلمانوں ہی کے لیے نہیں، بلکہ میری اپنی زندگی کا ایک دردناک المیہ ہے۔

ہماری آنکھوں کے سامنے اس خطۂ زمین پر مسلمانوں کا ۸ سو سالہ اقتدار چشم زدن میں ملیامیٹ ہوگیا اور ظلم اور استبدادیت کا مہیب سیلاب اس کی مخصوص ثقافت، تہذیب اور علمی ورثہ کو خس و خاشاک کی طرح بہالے گیا۔ اور میں اس کے قانونی نمائندہ کی حیثیت سے مملکتِ خداداد پاکستان کی پناہ گاہ میں اس کا سوگ منانے کے لیے رہ گیا۔ کاش کہ قدرت نے مجھے ایسی ذہنی اور قلبی صلاحیتوں سے نوازا ہوتا، کہ میں مسلمانوں کے دوسرے عناصر کی بربادی پر کم از کم نوحہ خوانی کا ہی حق ادا کر سکتا۔

پھر دوسرا دور آیا۔ اس میں انتہائی دشوار اور صبر آزما حالات میں، میں نے آزاد حیدرآباد کے موقف کو جزو جان بنا دیا، اور مملکتِ آصفیہ کے علم کو کئی برس تک کلفٹن کی فضاؤں میں لہراتا رہا۔ اس کے بعد تیسرا دور آیا۔ جس میں آزاد حیدرآباد کے ایک قانونی نام لیوا کی حیثیت سے زندہ ہوں۔ ان تینوں ادوار کے واقعات کی روئداد میں نے ایک ڈائری کی شکل میں ترتیب دی ہے۔ پہلے دور کا عنوان میں نے سیلاب سے پہلے تجویز کیا ہے۔ دوسرے کا سیلاب کے بعد۔ تیسرے دور کے بارہ میں اس کی غیر یقینی صورتِ حال کے پیشِ نظر میں ابھی سوچ رہا ہوں کہ اس کا کیا نام دیا جائے۔

ڈائری کا مندرجہ اقتباس پہلے دور کے شروع کے چند ہفتوں کی مختصر داستان ہے۔ جو چیدہ چیدہ مصروفیات۔ واقعات اور تاثرات پر مشتمل ہے۔ ڈائری کی شکل میں ہونے کی وجہ سے اس میں کوئی مربوط مضمون نہیں ملے گا۔ بلکہ ہر روز کے واقعات جیسے جیسے پیش آتے رہے، درج کیے گئے ہیں بخوفِ طوالت روزمرہ کے اہم واقعات یا ایسے واقعات جن کا انکشاف ابھی قبل از وقت ہے، حذف کر دیے گئے ہیں۔ مکمل ڈائری بہت زیادہ تفصیلی ہے۔ اس کو بشرطِ زندگی انشاء اللہ مناسب وقت پر شائع کیا جائے گا

(مشتاق احمد خان)

سیلاب سے پہلے

پاکستان کے قیام سے پہلے اور اس کے فوراً بعد مشرقی پنجاب میں مسلمانوں کا جو قتل و غارت ہوا، جو غیر انسانی مظالم ان پر ڈھائے گئے، اور جس درندگی اور بربریت کا انہیں سامنا کرنا پڑا۔ اس کی دہشت ناک خبریں سن کر مجھے اپنے جالندھر کے عزیزوں اور رشتہ داروں کے بارہ میں بہت پریشانی تھی۔ اور جی چاہتا تھا کہ جس قدر جلد ممکن ہو سکے پاکستان کی نوزائدہ مملکت جہاں وہ منتقل ہو چکے تھے، جاؤں اور دیکھوں کہ اُن پر کیا بیتی، اور اب کس حال میں ہیں۔ چنانچہ اس مقصد کے لیے میں نے تین مہینہ کی چھٹی لی اور دسمبر ۱۹۴۷ء کے پہلے ہفتہ میں پاکستان چلا آیا۔ اور لاہور، راولپنڈی اور دیگر مقامات جہاں جہاں انہیں جانا طے تھی ان سے جا کر ملا۔ اپنی

بتا سنا کر میرے اکثر عزیزوں خاص کر میرے چچا خان بہادر عبدالقیوم احمد خان مرحوم نے اپنے تلخ تجربہ کی روشنی میں مجھے باصرار کہا۔ کہ میں پاکستان میں ملازمت کی کوشش کروں اور حیدرآباد سے جس قدر جلد ممکن ہو منتقل ہو جاؤں۔ ان کا خیال تھا کہ جن روح فرسا اور ہیبت ناک واقعات سے انہیں سامنا کرنا پڑا تھا، ان کا بھیانک سایہ حیدرآباد کے افق پر بھی نظر آ رہا تھا۔ میں نے حیدرآباد کے اندرونی حالات کے بارہ میں انہیں اطمینان دلایا۔ لیکن ان کے حالات سن کر دل میں ایک کھٹن سی ضرور پیدا ہو گئی۔

ایک دن جب محبہ پر بعد اصرار کیا جا رہا تھا۔ اتفاق سے وہاں ایک نجومی آ گیا۔ اور نجومیوں کی عادت کے مطابق ماضی۔ حال اور مستقبل کے بارہ میں بڑی بڑی باتیں کرنے لگا۔ میں نے اس سے پیچھا چھڑانے کے لیے یہ پوچھا: "اچھا یہ تو بتاؤ۔ میرے عزیز چاہتے ہیں کہ میں پاکستان منتقل ہو جاؤں۔ تمہارا علم کیا بتاتا ہے؟" اس نے تھوڑی دیر سوچ کر نہایت سنجیدگی سے مجھے یہ کہہ کر حیرت زدہ کر دیا: "آپ چھ مہینہ ڈیڑھ مہینہ میں پاکستان آ جائیں گے۔" میں ہنس پڑا اور کہا "میں نے نہ تو پاکستان میں کسی ملازمت کی درخواست دی ہے، اور نہ ہی منتقل کا فی الحال کوئی ارادہ کیا ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے؟" اس نے شان بے اعتنائی سے جواب دیا۔ "آپ مانیں یا نہ مانیں۔ میرا حساب تو یہی بتاتا ہے۔"

واپسی پر ایک ہفتہ کے لیے میں نے کراچی میں قیام کیا۔ وہاں غلام محمد صاحب وزیر مالیات سے ملاقات ہوئی۔ ان سے میں نے بسبیل تذکرہ پاکستان میں ملازمت ملنے کے امکانات کے بارہ میں پوچھا۔ انہوں نے جواب دیا کہ میرے مناسب حال ملازمت ملنا دشوار ہے۔ پھر رکتے رکتے فرمایا: "تم کو تو حیدرآباد میں بہت سے کام کرنا ہیں۔ دوسری ملازمت کی کیوں تلاش کر رہے ہو؟" میں نے دبی زبان سے اس کی وضاحت چاہی۔ مگر انہوں نے ٹال دیا۔

حیدرآباد واپس جا کر ۱۸ مارچ ۱۹۴۸ء کو میں نے اپنی ملازمت کا جائزہ لیا۔ اسی دن میں نے ایک افواہ سنی کہ میرا نام کسی ملک میں بطور ایجنٹ جنرل مقرر ہونے کے لیے زیر غور ہے۔ اور اغلب ہے کہ وہ ملک امریکہ ہو یا مصر۔ میری ساری ملازمت مواصلات سے متعلق رہی تھی اور مجھے مواصلات اور سفارت میں کوئی براہ راست یا بالواسطہ تعلق نظر نہیں آتا تھا۔ اس لیے میں نے اس افواہ کو افواہ یا حیدرآبادی اصطلاح میں "چار مینار کی گپ" سے زیادہ اہمیت نہیں دی۔

۲۰ مارچ ۱۹۴۸ء کو جنرل منیجر ریلوے خان بہادر نظام الدین نے مجھے بتایا کہ حکومت نے ان سے غیر رسمی طور پر دریافت کیا ہے کہ کیا وہ اس کام کے لیے میری خدمات گورنمنٹ کو دے سکتے ہیں؟ یہ خبر سن کر میرا ردعمل یہ تھا کہ اس سے پہلے میں نے سفارتی فرائض انجام نہیں دیے۔ اور مجھے اپنے محکمہ کے کام سے انتہائی دلچسپی ہے۔ ان دونوں باتوں کے علاوہ میرے والد محترم کی علالت کے پیش نظر حیدرآباد ہی میں رہنا اور اپنے محکمہ میں کام کرنا پسند کروں گا۔ جنرل منیجر نے میری رائے سے اتفاق کیا اور راز میں اپنے اس منصبہ کا اظہار کیا۔ کہ یہ سب دزیر مواصلات جن سے ان کے تعلقات کسی قدر کشیدہ تھے کی تحریک سے ہوا ہے۔ تاکہ وہ ان کے کام میں رکاوٹ ڈالنے کے لیے ایک سینئر افسر کو ان سے چھین لیں۔

اگلے دن ایک پارٹی میں صدر اعظم سے ملاقات ہوئی۔ انہوں نے میری ہچکچاہٹ پر اپنی ناپسندیدگی کا اظہار کیا اور کہا کہ قومی ضروریات افراد کی پسند ناپسند کی محتاج نہیں ہوا کرتیں۔ انہوں نے مجھے یہ بھی بتایا کہ مجھے ایسے ملک میں بھیجا جائے گا، جس سے مجھے انتہائی دلچسپی ہونی چاہیئے۔ یعنی پاکستان میں میرا تقرر ہو گا۔

---

۲۹ مارچ ۱۹۴۸ء۔ آج سہ پہر کو ۳ بجے وزیر خارجہ نواب معین نواز جنگ نے مجھے ٹیلیفون سے اطلاع دی کہ پاکستان میں ایجنٹ جنرل کی حیثیت سے میرا تقرر بارگاہ خسروی سے منظور ہو چکا ہے۔ اور مجھے اگلے دن کراچی روانہ ہونا پڑے گا۔ انہوں نے مجھے بتایا کہ میرے عذرات کے ہر پہلو پر غور ہونے

کے بعد ہی احکامات اجرا ہوئے ہیں۔ لیکن میری ہچکچاہٹ کے پیش نظر یہ تقرر فی الوقت چار ماہ کے لیے ہے۔ یہ وضاحت سننے کے بعد حکم کی بجاآوری کے سوا میرے لیے کوئی چارۂ کار نہ تھا۔ میری درخواست پر انہوں نے مجھے تیاری کے لیے تین دن کی مہلت دی۔ چنانچہ یکم اپریل ۱۹۴۵ء کو میری روانگی کی تاریخ مقرر ہوگئی۔

۳۰۔۳۱ مارچ ۱۹۴۵ء ۔ یہ دونوں دن بڑی مصروفیت کے گزرے۔ ایجنسی کے سٹاف کا انتخاب۔ حیدرآباد، ہندوستان کے مابین گفت و شنید سے متعلقہ کاغذات کا مطالعہ۔ روپیہ پیسے کا انتظام، اپنے ریلوے کے عہدہ کا چارج دینا۔ محکمہ والوں کی طرف سے دی ہوئی رخصتانہ تقریب میں شرکت۔ دوست احباب اور رشتہ داروں سے ملاقاتیں۔ ان سب باتوں نے مجھے بے انتہا مصروف رکھا۔

محکمہ کی طرف سے دی ہوئی تقریب میں چند کلمات میری زبان سے ایسے نکل گئے۔ جو بعد میں ایک صحیح پیشگوئی ثابت ہوئی۔ میں نے کہا کہ یہ میری خوش قسمتی ہے کہ حیدرآباد کے اس نازک دور میں مجھے اس کی نمائندگی کی ذمہ داری ملی۔ مگر میں اپنے تحت الشعور میں یہ محسوس کرتا ہوں۔ کہ شاید پھر میں حیدرآباد نہ واپس آؤں۔ جنرل میجر صاحب نے اپنی جوابی تقریر میں مجھے سختی سے کہا۔ کہ ایسے خیالات کو مجھے اپنے دل میں جگہ نہ دینا چاہیئے۔ اور بتایا کہ حکومت نے ان سے وعدہ کیا ہے کہ چار ماہ کے بعد مجھے ان سے جنرل میجری کا چارج لینے کے لیے واپس بلا لیا جائے گا۔

۳۱ مارچ ۱۹۴۵ء ۔ شام کے وقت صدر اعظم کی خدمت میں پیش ہوا۔ انہوں نے بتایا۔ کہ میرا تقرر میرے اپنے ردِ عمل کے علی الرغم ریاست کے مفاد میں کیا گیا ہے۔ چار ماہ کی واپسی کے بارہ میں جنرل میجر اور وزیر خارجہ کے دیے ہوئے تیقنات کی توثیق کی۔ یہ کہتے ہوئے وہ کسی کام سے اندر کے کمرہ میں چلے گئے۔ اور چند منٹ کے بعد مجھے آ کر کہا۔ کہ انہیں اطلاع ملی ہے کہ ممکن ہے۔ حکومت ہند کسی بہانہ سے مجھے بمبئی میں روک لے۔ اور کراچی نہ جانے دے اس لیے بہتر یہ ہے کہ میں بمبئی کے بجائے دہلی کے راستہ سے اپنا ٹکٹ بدلوا لوں۔ پھر مجھ سے ۱۱½ بجے شب کو اپنے عہدہ کا حلف اٹھانے کے لیے کہا۔

صدر اعظم کی رہائش گاہ رشاء منزل، ہی سے میں نے سیکرٹری مواصلات سے رابطہ پیدا کیا، اور اپنے ٹکٹ میں روٹ کی تبدیلی کے لیے ان سے درخواست کی۔ باقی وقت گھر میں دوست احباب اور عزیز رشتہ داروں سے ملاقات ہوئی۔ جن کا شام ہی سے تانتا بندھا ہوا تھا۔

۱۱½ بجے میں صدر اعظم کی خدمت میں پھر پیش ہوا۔ وزیر خارجہ بھی وہاں موجود تھے۔ ان کی موجودگی میں مجھ سے اپنے نئے عہدہ کا حلف اٹھوایا گیا۔ اس کی اطلاع ٹیلیفون پر اسی وقت میری موجودگی میں اعلیٰ حضرت حضور نظام کو دی گئی۔ اس کے بعد مجھے اپنے عہدہ کے متعلقہ کاغذات دیے گئے۔ منجملہ دوسرے کاغذات کے اس میں حضور نظام کا وہ خط بھی شامل تھا۔ جسے مجھے بطور اپنی اسناد تقرر کے قائد اعظم کی خدمت میں پیش کرنا تھا۔ ایک اور خط حکومت ہند کے سیکرٹری وزارت ریاست بائے ہندوستان کے نام تھا۔ جس میں میرے تقرر کی اطلاع دی گئی تھی، اور جسے مجھے نواب زین یار جنگ ایجنٹ جنرل متعینہ نئی دہلی کو پہنچانا تھا۔

میرے استفسار پر صدر اعظم نے فرمایا کہ میرے لیے کوئی خاص ہدایات نہیں ہیں۔ انہیں میرے جذبہ وفاداری پر مکمل اعتماد ہے اور وہ امید کرتے ہیں کہ حیدرآباد کے مفاد کے لیے جو کچھ بھی ممکن ہوگا میں وہ کروں گا۔ انہوں نے اس بات پر بھی زور دیا کہ مجھے اپنی ایجنسی کو سفارتی دنیا میں اعلیٰ ترین معیار پر قائم کرنا چاہیئے۔ میرے اس سوال پر کہ اگر بالفرض ہمارے تعلقات ہندوستان سے اتنے خراب ہو جائیں کہ انقطاع کی نوبت آجائے تو ایسی صورت میں کیا ہوگا۔ انہوں نے جواب دیا کہ ہندوستان میں بدلے ہوئے حالات مسلمان آبادی کو مجبور کر دیں گے کہ وہ نقل مکانی کریں، اور اساسی طرح غیر مسلم آبادی شاید ہندوستانی علاقہ میں منتقل ہو جائے۔ میرے اس سوال پر کہ یہ سب نوبت خرابہ کے بغیر ممکن ہو سکے گا۔ انہوں نے جواب دیا کہ ہندوستان کی حکومت

اپنے داخلی اور خارجی مسائل میں اتنی اُلجھی ہوئی ہے۔ کہ وہ اس پر قابو نہ پا سکے گی۔ اس ضمن میں انہوں نے یہ بھی فرمایا۔ اگر ایسی صورت حال پیدا ہو گئی تو پاکستان اس قضیہ سے الگ نہیں رہ سکتا۔ میں نے پوچھا کہ کیا ضمن میں کوئی تنبیہات دیے گئے ہیں۔ ان کا جواب یہ تھا۔ کہ ان باتوں کا جواب مجھے خود وقت پر معلوم ہو جائے گا۔ چونکہ رات زیادہ ہو گئی تھی، اور مجھے صبح سویرے ہوائی جہاز پر سوار ہونا تھا میں صدرِ اعظم سے رخصت ہو کر گھر واپس آ گیا۔

جمعرات یکم اپریل ۱۹۴۸ء ۔ اس زمانہ میں دہلی اور بمبئی کے لیے دکن ایئر ویز کے جہاز تھوڑے سے وقفے سے حیدر آباد سے روانہ ہوتے تھے۔ میرے دوست، احباب عزیز رشتہ دار جو مجھے رخصت کرنے آئے تھے اس خیال میں تھے کہ میں براستہ بمبئی جا رہا ہوں۔ اس لیے جب میں بمبئی کے بجائے دہلی کے جہاز پر سوار ہوا تو ان کی حیرت کی انتہا نہ رہی۔ وہ میرے پروگرام کی اس غیر متوقع تبدیلی کے بارہ میں پوچھتے ہی رہے اور جہاز روانہ ہو گیا۔ اُن دنوں دہلی میں فرقہ وارانہ فضا بہت خراب تھی، اور چونکہ میں اپنے پہنچنے کی اطلاع نظام پیلس کو دے نہ سکا تھا۔ اس لیے خدشہ تھا کہ کہیں ایئر پورٹ سے وہاں پہنچنے میں دقت نہ ہو۔ یا کہیں کسی حادثہ کا شکار نہ ہو جاؤں یا کسی بہانہ سے روک نہ لیا جاؤں۔

اتفاق سے دکن ایئر ویز کے ایک اعلیٰ افسر پی۔ ایم۔ ریڈی میرے ساتھ جہاز پر تھے۔ صورتِ حال کی وضاحت پر اور میرے جائز خدشات کے پیشِ نظر انہوں نے مجھے دکن ایئر ویز کی وین میں نظام پیلس پہنچا دیا۔ وہاں پہنچنے پر مجھے نواب زین یار جنگ حیدر آباد کے ایجنٹ جنرل متعینہ نیو دہلی کے پاس رسائی حاصل کرنے میں ذرا دشواری پیش آئی۔ یہ بات سمجھ میں آ سکتی تھی۔ کیونکہ میرا تقرر ایسا آناً فاناً ہوا تھا۔ اور روٹ میں تبدیلی بھی ایسی غیر متوقع طور پر عمل میں آئی تھی۔ کہ انہیں میرے آنے کی اطلاع نہیں ہو سکتی تھی۔ جب بالآخر میری رسائی ہوئی۔ اور میں نے اپنے تقرر کے بارہ میں بتایا اور صدرِ اعظم کے دیے ہوئے خطوط اُن کے حوالے کیے۔ تو میں نے محسوس کیا کہ انہوں نے مسرت یا گرمجوشی کا اظہار نہیں کیا۔ میرے قیام کے لیے گیسٹ ہاؤس میں انتظام ہوا۔ حالانکہ چھوٹے سے چھوٹے عہدے دار بھی جب دہلی آتے تھے تو ایجنٹ جنرل کے مہمان کی حیثیت سے پیلس میں ٹھہرائے جاتے تھے۔ جب سہ پہر میں نواب صاحب سے ملاقات ہوئی۔ تو بجائے میرے زیادہ وقت اپنے سٹاف کے لوگوں ہی سے باتیں کرتے رہے۔ مغرب کے بعد ان کے رویہ میں ذرا سی تبدیلی ہوئی۔ اور مجھے زاہد حسین صاحب پاکستان ہائی کمشنر سے ملنے کے لیے لے گئے۔ زاہد حسین صاحب سے میں پہلے ہی متعارف تھا۔ وہ اس وقت خواجہ شہاب الدین صاحب کو چارج دے کر کراچی واپس جا رہے تھے۔ وہ مجھ سے ملک اور میرے مشن کے بارہ میں معلوم کر کے بہت خوش ہوئے اور خواجہ شہاب الدین صاحب سے میرا تعارف کرایا۔ وہاں سے واپسی پر میں نے نواب زین یار جنگ سے رخصت چاہی۔ یہ تھی وہ میزبانی جس سے مجھے میرے ہم رتبہ سفیر نے نئی دہلی میں نوازا۔ اس سرد مہری کی دو وجوہ ہو سکتی تھیں۔ ایک تو یہ انہیں اس مشن سے دلچسپی نہیں ہے جس کے لیے مجھے کراچی بھیجا جا رہا تھا۔ یعنی ہندوستان میں حیدر آباد کا ایجنٹ جنرل تو ٹھیک ہے۔ مگر ہندوستان کے باہر بالخصوص پاکستان میں کیا معنی؟ دوسری یہ کہ نواب صاحب وزیرِ مملکت رہ چکے تھے۔ اور میں محض ایک عہدہ دار تھا۔ میرے تقرر کو یعنی بلندی دلیتی کی یلغار کو انہوں نے بنظرِ استحسان نہیں دیکھا۔

روز جمعہ ۲ اپریل ۱۹۴۸ء ۔ جب انڈین نیشنل ایئر ویز کا جہاز نئی دہلی سے اڑا۔ تو میری جان میں جان آئی۔ اور امید بندھی کہ میں انشاء اللہ بلا کسی روک ٹوک کے اپنی منزلِ مقصود پر پہنچ جاؤں گا۔ میری کراچی میں آمد کی کسی کو اطلاع نہ تھی اور وزارتِ خارجہ کو تو ظاہر ہے میرے مشن کے مخصوص حالات میں ہندوستان سے کیسے اطلاع دی جا سکتی تھی۔ چنانچہ کراچی میں ایک اجنبی کی طرح اُترا۔ پہلا مسئلہ جو مجھے درپیش تھا، وہ اقامت کا تھا۔ صرف پیلس ایک ڈھنگ کا ہوٹل تھا۔ وہاں مطلق گنجائش نہ تھی۔ بڑی بھاگ دوڑ کے بعد ریگل ہوٹل میں مجھے ایک کمرہ ملا جس میں اپنے اسسٹنٹ سیکرٹری کے ساتھ ٹھہرا۔ رہائش کا انتظام کرنے کے بعد دوسرا مرحلہ قائدِ اعظم کی خدمت میں اپنی حاضری کی رپورٹ کرنا تھا۔ چونکہ میں وزارتِ خارجہ کی اطلاع کے بغیر آیا تھا۔

اور ابھی میرے تقررات کے کاغذات نہیں پیش ہوئے تھے۔ اس لیے سفراء کے عام طریقے سے رابطہ پیدا کرنا طوالت کا موجب ہو سکتا تھا۔ اس لیے میں نے وزیر مالیات ملک غلام محمد صاحب جو چندریگر صاحب کی کوٹھی پر ایک میٹنگ میں تھے رابطہ پیدا کیا۔ ملک صاحب بڑی خندہ پیشانی سے ملے اور ہنستے ہی مسکرا کر فرمایا۔ "اچھا تو آپ آگئے۔ اب تو یہاں ملازمت کی ضرورت نہیں ہے؟" یہ میرے پندرہ دن پہلے کے استعفاء کی طرف اشارہ تھا۔ میری درخواست پر انہوں نے قائداعظم کے سیکرٹری کو ٹیلیفون کیا۔ اور خود مجھے اپنی موٹر میں بٹھا کر گورنر جنرل لے گئے۔ اس حاضری کا مقصد صرف اپنی آمد کی غیر رسمی اطلاع دینا تھا۔

روز ہفتہ ۳ اپریل ۱۹۴۸ء - آج صبح میں محمد اکرام اللہ سیکرٹری وزارت امور خارجہ سے ملا۔ اکرام اللہ میرے کیمبرج کے ہم جماعتی اور دوست تھے۔ وہ میرے کراچی آنے پر بہت خوش ہوئے۔ میں نے اپنے تقرر کے متعلقہ کاغذات ان کے حوالے کیے۔ جب پیشکشی خرلطیہ یا مراسلہ تعارف کا مسئلہ زیر بحث آیا۔ تو مجھے محسوس ہوا۔ کہ مجھے اپنے سفارتی عہدہ کے وقار کو برقرار رکھنے کے لیے بڑی جدوجہد کرنا پڑے گی۔ مجھے یہ بتایا گیا۔ کہ چونکہ تقرر کے کاغذات میں حیدرآباد اور ہندوستان کے مابین ایک معاہدہ کا ذکر ہے اور میرے فرائض میں تجارتی پہلو پر غیر معمولی زور دیا گیا ہے۔ اس لیے یہ سفارتی تقرر نہیں ہے بلکہ اس کی حیثیت ایک ٹریڈ کمشنر کی ہے اور خرلطیہ یا مراسلہ تعارف کی رسمی پیشکشی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ میں نے اس نقطہ نظر پر شدید احتجاج کیا۔ اور کہا۔ حیدرآباد اور ہندوستان کے کسی معاہدہ سے پاکستان کا کوئی تعلق نہیں۔ پاکستان کی حد تک تو صورت یہ ہے کہ میرے ایجنٹ جنرل کے تقرر کی منظوری دے کر اس نے حیدرآباد کے اقتدار اعلیٰ SOVEREIGN STATUS کو قبول کر لیا ہے۔ اب اسے اس کے منطقی اور لازمی نتائج کو بھی قبول کرنا چاہیئے۔ میں نے یہ بھی کہا۔ اگر حیدرآباد کا ایجنٹ جنرل متبنیہ نئی دہلی پورے رسمی اعزاز کے ساتھ وہاں کے سربراہ مملکت کو اپنا خرلطیہ پیش کر سکتا ہے تو پاکستان میں میرے لیے یہ سوال کیوں اٹھایا جا رہا ہے۔ اس مسئلہ پر بہت دیر تک گفتگو رہی۔ آخر میں یہ طے پایا۔ کہ اس مسئلہ کے سب پہلوؤں کی وضاحت کر کے آخری فیصلہ قائداعظم پر چھوڑ دینا چاہیئے۔

روز اتوار ۴ اپریل ۱۹۴۸ء - آج مجھے دو ہدایات وصول ہوئیں۔ جو میری حیدرآباد سے فوری روانگی کی وجہ سے وہاں نہ دی جا سکی تھیں۔ میرے فرائض کا اہم پہلو جس کا ان ہدایات نے انکشاف کیا یہ تھا۔ کہ ہندوستان کی متوقعہ معاشی مقاطعہ کی وجہ سے حیدرآباد پر جو بپتا پڑنے والی تھی اس کی شدت کا زور توڑنے کے لیے۔ معاشی زندگی کو حتے الامکان معمول پر چلانے کے لیے۔ اور اس کی روک تھام کے لیے متبادل ذرائع تلاش کیے جائیں اور جس طرح اور جس صورت سے بھی ممکن ہو۔ نہ صرف روزمرہ کی اشیائے ضرورت کو فراہم کیا جائے بلکہ ملک کے تحفظ اور سلامتی کے لیے ضروری اقدامات بھی کیے جائیں۔ مختصر یہ کہ فرائض میں ہر نوع کے سامان کی فراہمی۔ اس کے لیے سرمایہ اور زر مبادلہ کا انتظام۔ حمل و نقل کی خصوصی تنظیم۔ پاکستان اور ممالک غیر میں حیدرآباد کے نقطہ نظر کی مؤثر تشہیر شامل تھے۔ ان فرائض کی نوعیت۔ اہمیت اور وسعت کا اندازہ کرنا بہت دشوار تھا۔ اب مجھے احساس ہوا۔ کہ میں نے کتنی عظیم ذمہ داری اپنے کمزور کندھوں پر لے لی ہے۔ سہ پہر میں سردار عبدالرب نشتر سے ملاقات ہوئی۔ سردار صاحب موصوف کو حضور نظام اور انجمن اتحاد المسلمین سے کچھ شکایات تھیں۔ گفتگو کے دوران ان کا ذکر آیا۔ میں نے اپنے حد علم تک ان غلط فہمیوں کو رفع کرنے کی کوشش کی۔ سردار صاحب کو حیدرآباد کے مسئلہ سے دلچسپی ہے۔ انہوں نے ہر ممکن مدد دینے کا وعدہ کیا۔

پیر ۵ اپریل ۱۹۴۸ء - آج سہ پہر کو میں ہندوستان کے ہائی کمشنر سری پرکاش سے ملاقات کے لیے گیا۔ وہ بہت تعلیم یافتہ اور خاندانی آدمی ہیں۔ بہت اخلاق سے پیش آئے۔ اپنے سٹاف کے افسروں سے میرا تعارف کرایا۔ مجھے خیال تھا کہ شاید میرے مشن کے بارہ میں کچھ سوال کریں۔ مگر انہوں

نے ایسا کرنے سے احتراز کیا۔ میرا تاثر یہ تھا کہ یا تو وہ ہندوستان اور حیدرآباد کے حالیہ سمجھوتہ کی تفصیلات سے واقف نہیں۔ یا وہ ایک محض مصنوعی انداز تھا اغلب یہی ہے کہ یہ محض ایک سفارتی انداز تھا۔ رائے صاحب نے اُمید ظاہر کی کہ ہم کبھی کبھی آپس میں مل کر اپنے "باہمی دلچسپی کے مسائل" پر تبادلہ خیال کرتے رہیں گے۔

منگل ۶ راپریل ۱۹۴۸ء۔ آج حیدرآباد سے میرے تقرر کا سرکاری طور پر اعلان ہوا۔ اس اعلان کے ساتھ ہی میں نے وزارت خارجہ کو بھی طور پر اپنی آمد کی اطلاع دی اور اپنے خریطہ کی پیش کشی کے لیے تاریخ مقرر کرنے کی درخواست کی۔

بدھ ۷ راپریل ۱۹۴۸ء۔ آج سہ پہر میں ہز ایکسی لینسی پال ایلنگ سفیر امریکہ سے ملاقات ہوئی۔ میں نے حیدرآباد کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی۔ اور سفیر صاحب کے سوالات پر بعض نقاط کی وضاحت کی۔ مجھ سے انہوں نے خواہش کی کہ ان سے پھر کسی وقت ملوں اور حیدرآباد کے سیاسی مسئلہ کے بارہ میں ضروری مواد مہیا کروں۔

جمعہ ۹ راپریل ۱۹۴۸ء۔ آج مصر کی اخوان المسلمین کے سیکرٹری صالح اشواحی سے ملاقات ہوئی۔ انہوں نے حیدرآباد کے معاملہ میں بہت دلچسپی کا اظہار کیا۔ سہ پہر میں فضیلت مآب گورنر جنرل کے پرائیویٹ سیکرٹری نے اطلاع دی کہ میں اگلے دن ۱۰½ بجے اپنا مراسلۂ تعارف (حریطہ) پیش کروں اس کا مطلب یہ ہے کہ قائدِ اعظم رح نے میرے دلائل کو شرفِ قبولیت بخشا ہے

ہفتہ ۱۰ راپریل ۱۹۴۸ء۔ پورے ۱۰½ بجے قصر گورنر جنرل میں پیش ہوا۔ جب میں قائدِ اعظم کے کمرہ میں داخل ہوا۔ تو میں نے دیکھا کہ ایک تپائی پر مہبت سے کاغذات اور دستوری قانون کی کتابیں رکھی ہوئی ہیں اور وہ ان کے درمیان بیٹھے بہت مصروف نظر آتے ہیں۔ جب میں نے اپنے کاغذاتِ تقرر پیش کیے تو انہوں نے حضور نظام کا خط کھولا۔ اُسے غور سے پڑھا۔ پھر اسے ایک طرف رکھ دیا۔ چند منٹ تک حضور نظام کی خیریت دریافت کرتے رہے۔ اس کے بعد چند لمحات خاموش رہے۔ پھر میری طرف نظر اٹھا کر دیکھا۔ اور مجھ سے پوچھا "کیا تم خاص حیدرآباد کے رہنے والے ہو؟"

جب میں نے اپنی جنم بھومی کا نام لیا اور اپنے حیدرآباد سے تعلق کی وضاحت کی تو انہوں نے مسکرا کر اپنے خاص انداز میں فرمایا "ایک پنجابی پاکستان میں حیدرآباد کی نمائندگی کے لیے آیا ہے۔ بہت دلچسپ!"

جب میں نے رخصت چاہی تو قائدِ اعظم نے بہت ہی مشفقانہ انداز میں میرے مشن میں دلچسپی کا اظہار کیا اور مجھے یقین دلایا کہ لیاقت علی خان میرے مشن کی کامیابی کے لیے ہر ممکنہ امداد دیں گے۔

اس کے بعد فرمایا کہ اگر مجھے کوئی اہم یا خاص بات اُن تک پہنچانا ہو تو اگر میں پرائیویٹ سیکرٹری سے رابطہ پیدا کروں تو مجھے بہت ہی مختصر نوٹس پر ملاقات کا موقع دیں گے۔ یوں تو قائدِ اعظم سے میں دو بار پہلے بھی مل چکا تھا۔ ایک بار ۱۹۲۵ء یا ۱۹۲۶ء میں کیمبرج یونیورسٹی میں جب وہ مسلمان طلبا کی درخواست پر وہاں تشریف لائے تھے۔ دوسری بار علی گڈھ میں مولانا حبیب الرحمن خان شروانی کی اقامت گاہ پر۔ لیکن یہ ان سے میری پہلی سرکاری ملاقات تھی۔ جس مشفقانہ انداز سے انہوں نے مجھ سے گفتگو کی اور میری ہمت افزائی کی۔ اس سے میرے جسم میں چلوؤں خون بڑھ گیا اور میں فقر گورنر جنرل سے نہایت محظوظ ہو کر اور ایک نئے عزم اور ارادہ سے واپس ہوا۔

پیر ۱۲ راپریل ۱۹۴۸ء۔ میرے کاغذاتِ تقرر پیش کرنے کا ذکر نہ تو کل کے کورٹ سرکولر میں آیا، نہ آج۔ وزارت خارجہ سے رجوع کرنے پر پتہ چلا کہ میرا نام ایک غلطی سے رہ گیا ہے۔ ایک غیر ملکی سفیر کے لیے اس سے زیادہ کیا چیز سوہانِ روح ہو سکتی ہے۔ کہ کاغذاتِ تقرر

کی پیش کشی کا واقعہ ایک غلطی کا شکار ہو جائے! بہرحال یہ سُن کر اطمینان ہوا کہ وہ اگلے دن شائع ہو جائے گا۔

شام کو ملک غلام محمد صاحب کے ہاں چائے پر گیا۔ وہاں انہوں نے کئی سینئر عہدہ داروں سے میرا تعارف کرایا۔ مغرب کے بعد نوابزادہ لیاقت علی خان وزیراعظم سے میری پہلی ملاقات ہوئی۔ نوابزادہ صاحب نہایت بااخلاق اور شریف انسان ہیں انہوں نے پوری توجہ سے حیدرآباد کے حالات سُنے۔ کئی سوالات کیے۔ میرے وضاحتی جوابات سے وہ مطمئن نظر آتے تھے۔ انہوں نے مجھے بتایا کہ وہ ملک غلام محمد صاحب سے میرے بارہ میں تفصیلی معلومات حاصل کر چکے ہیں اور وہ امید کرتے ہیں کہ میں ان دشوار مسائل سے نبٹنے میں کامیاب ہوں گا۔ بحیثیت نمائندہ حیدرآباد اس کے تحفظ اور سلامتی کے لیے ضروری ہوں گے۔ آخر میں نوابزادہ صاحب نے میری پیٹھ تھپکتے ہوئے فرمایا کہ جب کبھی بھی مجھے اُن سے کوئی ضروری بات کہنا ہو تو میں اُن سے فوراً مل سکتا ہوں۔

منگل ۱۳ر اپریل ۱۹۴۸ء - میرے تقرر کے کاغذات کی پیش کشی کی خبر آج صبح کو رٹ سرکولر میں شائع ہوئی۔ کئی احباب کے ٹیلیفون آئے۔ سری پرکاش ہائی کمشنر برائے ہندوستان کا ٹیلیفون خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ انہوں نے مبارکباد دینے کے بعد دریافت کیا۔ کہ "کاغذات کی پیش کشی کی رسم کیسی رہی"۔ معلوم نہیں۔ کہ کیا یہ محض طنز تھا یا وہ مجھ سے کچھ اگلوانا چاہتے تھے۔ آج سہ پہر کو مسٹر کھرو چیف منسٹر سندھ۔ اسمٰعیل چندریگر وزیر تجارت فضل الرحمٰن وزیر تعلیم اور میر غلام علی تالپور وزیر خوراک سندھ سے ملاقات ہوئی۔ ان سب نے میرے تقرر اور پاکستان میں حیدرآباد کی نمائندگی پر اپنے اطمینان اور خوشی کا اظہار کیا۔

بدھ ۱۴ر اپریل ۱۹۴۸ء - آج صبح فضیلت مآب غلام حسین ہدایت اللہ گورنر سندھ سے ملاقات ہوئی۔ شیخ صاحب سندھ کی بہت ہی باوقار شخصیت ہیں۔ وہ بہت تپاک سے ملے۔ حیدرآباد کے بارہ میں بہت دیر تک سوالات کرتے رہے اور اپنے تعاون اور حیدرآباد کے نقطہ نظر سے اپنی ہمدردی کا اظہار کیا۔ شام کو محمد اکرام اللہ سیکرٹری وزارتِ خارجہ کی اقامت گاہ پر ایک عشائیہ میں شرکت کی۔ وہاں بھی گورنر سندھ اور وزرائے کرام سے حیدرآباد کے حالات کے بارہ میں تبادلۂ خیال ہوتا رہا۔

جمعرات ۱۵ر اپریل ۱۹۴۸ء - آج میں برٹش ہائی کمیشن گیا۔ ہائی کمشنر صاحب موجود نہ تھے۔ اُن کے ہاں میرا استقبال بڑی سرد مہری سے ہوا۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ حیدرآباد ایجنسی کے قیام کو اعلیٰحضرت حضور نظام کو دیار وفادار، کا خطاب دینے والوں کو اپنی مصلحتوں کے تحت پسند نہیں آیا۔

جمعہ ۱۶ر اپریل ۱۹۴۸ء - آج نواب زین یار جنگ نے نئی دہلی سے مجھے اس خط کا مسودہ بھیجا جو مصر اور سعودی عربیہ میں حیدرآباد کے نمائندوں کے تقرر کے بارہ میں ان حکومتوں کو بھیجا جانے والا ہے۔ اس مسودہ کو پڑھ کر مجھے ذرا حیرت ہوئی۔ کیونکہ اس کے پہلے فقرہ ہی سے آزاد حیدرآباد کے موقف پر ضرب پڑتی ہے۔ کہ جیسے حیدرآباد کے نمائندوں کا تقرر حکومتِ ہند کی منظوری اور مہربانی سے عمل میں آرہا ہے۔ زین یار جنگ نے مجھے اپنے خط میں یہ بھی بتایا کہ اس مسودہ کے مطابق امریکہ کے سفارت خانہ اور کینیڈا کے ہائی کمیشنوں کے نام خطوط جاری ہو چکے ہیں۔ کاش کہ وہ اس معاملہ میں اتنی جلدی نہ کرتے۔ سفارت خانوں کا کام ہر بات پر حکومت کی ہاں ہاں ملانا ہی نہیں ہے۔ بلکہ حکومت کو اپنی عقل اور سمجھ کے مطابق اپنے دائرۂ عمل میں تمام حالات کی روشنی میں صحیح اور دیانت دارانہ مشورہ دینا بھی شامل ہے۔

ہفتہ ۱۷ اپریل ۱۹۴۸ء - آج میں نے وزیر خارجہ کو عجزہ مسودہ کے بارہ میں اپنا نقطہ نظر پیش کیا۔ میری نظر میں اس سے ہمارے موقف پر مضر اثر پڑے گا اور ہمارے نمائندوں کا تقرر کشمکش میں پڑ جائے گا۔

پیر ۱۹ اپریل ۱۹۴۸ء - آج میں پھر نوابزادہ لیاقت علی خان صاحب سے ملنے گیا۔ اس موقعہ پر پہلے سے زیادہ تفصیلی گفتگو ہوئی انہوں نے یہ مشورہ دیا کہ میں غلام محمد صاحب کے واسطہ سے فوری طور پر ان سے رابطہ قائم کر سکتا ہوں۔ انہوں نے اس بات کا بھی یقین دلایا کہ مجھے اپنے فرائض کی انجام دہی کے ضمن میں جن جن سینئر عہدہ داروں سے واسطہ پڑے گا۔ انہیں مجھے ہر ممکنہ مدد دینے کے لیے ہدایت دے دی گئی ہے۔ جس بخوبی سے گذشتہ مہینہ میرے پاکستان آنے کی پیشگوئی کی تھی، آج اس نے ایجنٹ جنرل کے عہدہ پر تقرر کی مبارکباد بھیجی۔ اس کی پیشگوئی پر فوری ایمان نہ لانے پر طنز بھی تھا۔ آخر میں اس نے بتایا کہ "اب میری پیشگوئی یہ ہے کہ آپ حیدرآباد واپس نہیں جائیں گے"۔ یہ شخص کیوں میرے پیچھے پڑ گیا ہے۔

جمعرات ۲۲ اپریل ۱۹۴۸ء - چودھری خلیق الزمان صاحب کنوینر مسلم لیگ سے ملاقات ہوئی۔ چودھری صاحب میرے والد کے ملنے والوں میں سے ہیں اور عجز پر ہمیشہ شفقت فرماتے رہتے ہیں۔ ان سے حیدرآباد کے بارہ میں تفصیلی گفتگو ہوئی۔ انہوں نے مسلم لیگ کی طرف سے پوری حمایت اور تعاون کا یقین دلایا۔ سہ پہر میں بابائے اردو مولوی عبدالحق صاحب سے بھی ملاقات ہوئی۔ وہ میرے والد کے خاص ملنے والوں میں سے ہیں اور مجھ سے بھی بہت اچھی طرح سے واقف ہیں۔ انہوں نے بھی میرے مشن میں دلچسپی کا اظہار کیا۔

شام کو نواب معین نواز جنگ کا باہر کے ممالک میں نمائندوں کے تقرر کے مسودہ کے بارہ میں جواب ملا۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ مسودہ سب پہلوؤں پر غور کر کے ہی لکھا گیا ہے۔ اسی کے مطابق خطوط جاری کر دیئے جائیں۔ میں نے اپنا فرض ادا کر دیا ہے۔ مگر مجھے قوی احساس ہے کہ ان خطوط کا جو نتیجہ ہوگا۔ اس بارہ میں پہلے ہی سے پیشگوئی کی جا سکتی ہے۔ رات کو میں نے پیلس ہوٹل میں اپنی پہلی سفارتی دعوت دی۔ مہمانوں میں ہز ایکسی لینسی یکیلے کمال میتالی سفیر ترکیہ۔ ہز ایکسی لینسی یوسیولیوں مارشل سفیر فرانس مسٹر ادہم نمائندہ انڈونیشیا۔ مسٹر وسوانادھن ڈپٹی ہائی کمشنر انڈیا شریک تھے۔

کئی دنوں سے حیدرآباد سے مختلف وفود۔ اور افراد کراچی آ رہے ہیں۔ مجھے یہ نہیں بتایا گیا کہ ان وفود کا تقرر کس مقصد کے تحت ہے۔ ان کے ذمے کیا فرائض تفویض کیے گئے ہیں اور ان کا۔ ارفہ عمل کیا ہے۔ میں نے صدر اعظم کو توجہ دلائی۔ کہ ایک تو بلا مقصد اس قسم کے وفود اور افراد کا روبہ عمل ہونا نامناسب ہے۔ اور اگر ان کا کسی مقصد کے تحت بھیجا جانا ناگزیر ہے تو ان مقاصد کا یقین ہونا چاہیئے اور ان کے کام میں مناسب رابطہ پیدا ہونا چاہیئے اور یہ سب میرے علم سے ہونا چاہیئے۔ کیونکہ اس قسم کی بے رابطہ کارروائی سے فائدہ سے زیادہ نقصان کا احتمال ہے۔ نیز یہ طریق کار میری پوزیشن کو بری طرح متاثر کر رہا ہے۔

پیر ۲۶ اپریل ۱۹۴۸ء - میں نے حکومت کے احکام اور منظور شدہ مسودہ کے مطابق مصری سفارت خانہ کو قاہرہ میں حیدرآباد ایجنٹ جنرل کے تقرر کے بارہ میں لکھ دیا ہے۔ سعودی عربیہ کا سفارت خانہ چونکہ ابھی کراچی میں قائم نہیں ہوا۔ میں نے میر نواز جنگ سے درخواست کی ہے کہ وہ لندن میں اس سفارت خانہ کے نام حسب مسودہ مراسلہ بھیج دیں۔

آج سے حیدرآباد سے لاسلکی مواصلات کا سلسلہ قائم ہو گیا۔

جمعہ ۳۰ اپریل ۱۹۴۸ء - جمعہ کی نماز کے بعد شیخ الاسلام مولانا شبیر احمد عثمانی سے ملاقات ہوئی۔ مولانا میرے والد کے خاص احباب میں سے ہیں۔ وہ بہت شفقت سے پیش آئے اور حیدرآباد کے بارہ میں بہت دیر تک باتیں کرتے رہے۔

اس کے بعد مولانا احتشام الحق تھانوی سے بھی ملاقات ہوئی۔ انہوں نے بھی میرے مشن میں بہت دلچسپی کا اظہار کیا۔

منگل ۴ مئی ۱۹۴۸ء - آج نواب زین یار جنگ کے واسطے سے صدر اعظم کی حیدرآباد کی مختصر میں کی ہوئی تقریر کا متن وصول ہوا۔ تقریر میں ملک کی آزادی کو برقرار رکھنے کے لیے حیدرآباد کے عوام کا غیر متزلزل ارادہ کا اظہار تھا۔ اور اس پر زور دیا گیا تھا کہ ہندوستان کی طرف سے عائد کردہ قیود و بندشوں اور معاشی ناکہ بندی کے باوجود وہ اپنی آزادی کی بھینٹ چڑھنے نہ دیں گے۔ اس تقریر کی مقامی اور غیر ملکی اخبارات میں اشاعت کے لیے ضروری کارروائی کی گئی۔

اتوار ۹ مئی ۱۹۴۸ء - آج مسلم طلباء کی فیڈریشن کی طرف سے خاتون دنیا ہال میں مسلم ورلڈ ڈے کا جلسہ تھا۔ اس میں ملک فیروز خان نون سے جو جلسہ کے صدر تھے، ملاقات ہوئی۔ ملک صاحب میرے ساتھ ہی جلسہ سے واپس ہوئے۔ راستہ میں ان سے اپنے مشن کے بارہ میں گفتگو ہوئی۔

منگل ۱۱ مئی ۱۹۴۸ء - آج اعلیٰ حضرت حضور نظام کی سالگرہ کا دن تھا۔ اس تقریب کو منانے کے لیے کراچی کلب ٹینس میں خاص اہتمام کیا گیا تھا۔ اس میں لوئی گیہ سو مہمان شریک ہوئے۔ سرکار میں سفرا۔ اعلیٰ عہدہ دار اور ہر طبقہ کے معززین تھے۔ نوابزادہ لیاقت علی خان بھی شریک تھے۔ قائد اعظم اپنی ناسازی مزاج کی وجہ سے شریک نہ ہو سکے۔ مگر انہوں نے ایک نہایت ہی مشفقانہ پیغام بھجوایا۔ اس موقعہ پر ان کی غیر حاضری سے مایوسی تو ہوئی۔ مگر ان کے پیغام نے میری ہمت افزائی کی۔ یہ تقریب برطانیہ سے بہت کامیاب رہی۔ مقامی پریس نے بہت دلچسپی کا اظہار کیا۔ اور بیشتر انگریزی اور اردو اخبارات نے خاص مقالے شائع کیے۔ پارٹی سے واپسی پر ملک غلام محمد صاحب کا ٹیلیفون آیا کہ میں ان سے فوراً ملوں۔ انہیں شکایت تھی کہ بہت سے معاملات میں ان سے مشورہ نہیں لیا گیا۔ خاص کر عمل و نقل کی تنظیم میں۔ میری موجودگی میں انہوں نے ہمارے صدر اعظم کو ایک شکایتی مراسلہ بھی لکھوایا۔

جمعرات ۱۲ مئی ۱۹۴۸ء - آج سہ پہر کو صدر اعظم کا ایک خط ملا۔ جس میں انہوں نے چند کوڈ کے الفاظ استعمال کیے جن کو میں سمجھنے سے قاصر ہوں کیونکہ کوڈ مجھے اب تک وصول نہیں ہوا۔ اس خط میں انہوں نے مجھے مدعو بھی جانے کا مشورہ دیا ہے تاکہ جو مسائل وہاں درپیش ہیں ان کو مدعو کے اختیٹ جنرل سے تبادلہ خیال کر کے طے کروں۔ میں نے اسی وقت جواب دیا کہ قبل اس کے کہ میں اپنے سفر کا ارادہ کروں۔ مجھے ان مسائل کی نوعیت معلوم ہونی چاہیئے اور وہ اسی وقت ممکن ہے کہ میں کوڈ کی مدد سے ان کی بھیجی ہوئی تحریرات کو اچھی طرح سمجھ لوں۔

جمعرات ۲۰ مئی ۱۹۴۸ء - آج سہ پہر کو قصر گورنر جنرل سے طلبی ہوئی۔ قائد اعظم نے حیدرآباد کی صورت حال کے بارہ میں کئی سوال کیے۔ میں نے انہیں یقین دلایا۔ کہ گو عوام بہت سی مشکلات سے دوچار ہیں۔ مگر ان کے حوصلے بلند ہیں۔ اور ان میں اپنی آزادی کو برقرار رکھنے کی امنگ ہے۔ قائد اعظم نے پھر پوچھا نظام نے اپنی دولت کے بارہ میں کیا سوچا۔ میں نے ابھی تک بتایا کہ عنقریب کوئی فیصلہ ہو جائے گا۔ قائد اعظم نے نفی میں سر ہلایا۔ اور کہا کہ انہیں کسی جلد فیصلہ کی امید نہیں ہے۔ میں نے عرض کیا کہ چند اور ایسے مسائل ہیں۔ جن کے بارہ میں شاید بہتر ہو کہ میں خود اعلیٰحضرت کی خدمت میں حاضر ہو کر انہیں صورت حال سے واقف کراؤں۔ منجملہ ان کے یہ بھی ایک غور طلب مسئلہ ہے۔ قائد اعظم نے پلٹ کر مجھ سے پوچھا۔

"تم نظام کو کب سے ذاتی طور سے جانتے ہو؟" میرا جواب سننے پر فرمایا۔ "تم سے زیادہ عمر رسیدہ اور زیادہ بڑے آدمی اس مہم میں ناکامیاب ہو گئے ہیں۔ بہرحال میں تمہیں نہیں روکتا۔ اگر جانا چاہتے ہو تو جاؤ۔ مگر خیال رکھو۔ کیونکہ میری اطلاع ہے کہ حکومت ہند پہلے ہی تمہاری فکر میں ہے۔ واپسی میں اگر مجھے بتاؤ کہ کیا ہوا۔"

شام کو حیدرآباد سٹیٹ بنک کی افتتاح کی رسم ملک غلام محمد صاحب وزیر مالیات نے انجام دی۔ اس موقعہ پر زاہد حسین صاحب گورنر سٹیٹ بنک بھی موجود تھے۔ ملک غلام محمد صاحب نے اپنی تقریر میں حیدرآباد کے نظم و نسق جس سے وہ اور زاہد حسین صاحب بھی متعلق رہ چکے تھے، کی بہت تعریف کی۔

جمعہ ۲۱ مئی ۱۹۴۸ء - ملک غلام محمد صاحب نے مجھ سے دریافت کیا۔ کہ ان کے مراسلے کا ہماری حکومت سے جواب ملا یا نہیں ان سے بھی میں نے یہی کہا کہ میں عنقریب خود ان معاملات کے بارہ میں تبادلۂ خیال کرنے کے لیے حیدرآباد جانا چاہتا ہوں۔

ہفتہ ۲۲ مئی ۱۹۴۸ء - آج میں نے مصمم ارادہ کر لیا ہے کہ نیمہ طریقہ سے بلا اطلاع حیدرآباد جاؤں۔ ابھی تک مجھ سے پریس والے پوری طرح واقف نہیں اور نہ ہی عوام میں زیادہ لوگ متعارف ہیں۔ اس لیے کراچی سے چھپ چھپا کر بیلے جانا زیادہ دشوار نہیں ہونا چاہیئے مگر نظمِ احتیاط اپنے نام کو ممکنہ الامکان ظاہر نہیں ہونے دینا چاہیئے۔ جس طرح فلم ایکٹر اپنے اسلامی ناموں کو ہندوانہ بھیس بدلوا دیتے ہیں۔ میں بھی اپنے صفحہ کی حد تک پریم پرکاش بن گیا کل صبح روانگی مقرر ہے۔

آج شب کو پیلس ہوٹل میں میں نے ایک خصوصی عشائیہ دیا جس میں مہمانِ خصوصی سری پرکاش ہائی کمشنر برائے ہندوستان تھے۔

(مسلسل)

ذکرِ عرشی

مالک رام

افغانستان کے جنوب مشرقی علاقے میں سوات کا صوبہ بہت مشہور ہے، یہ غالباً لفظ سواد کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ اس صوبے میں ایک خاندان قصبہ ہے مٹا باجکئے سمو سوات اور بُنیر کی سرحد پر واقع ہے۔ اٹھارویں صدی کے وسط میں یہاں حاجی خیل خاندان رہتا تھا اور شاید قصب بھی ہو) یہ حاجی خیل دراصل یوسف زئی قبیلے کا بطن در بطن تھے، یعنی یوسف زئی کی ایک شاخ تھے اکوزئی، اور آگے اکوزئی کی شاخ تھے حاجی خیل۔ اس زمانے میں یوسف زئی ان اطراف کا سب سے مشہور اور طاقتور قبیلہ تھا۔ مٹا باجکئے کے اس حاجی خیل خاندان کے رئیس مشرف خاں تھے، جو مقامی رواج کے مطابق خان کہلاتے تھے۔ یہی مشرف خاں ہمارے مولانا امتیاز علی خاں عرشی کے جدِ اعلیٰ ہیں۔

مشرف خاں کے ایک چھوٹے بھائی تھے مقرب خاں؛ یہ کسی بات پر بڑے بھائی سے ناراض ہو کر ہندوستان چلے آئے ہندوستان کی تاریخ میں اٹھارویں صدی کا نصفِ آخر کچھ عجیب افراتفری کا زمانہ تھا۔ بے شک خاندانِ مغلیہ کا نام ابھی تک تختِ دہلی پر موجود تھا، خطبے میں اسی کے ظلِ اللہ ہونے کا اعلان ہوتا تھا، اور ملک میں سکہ بھی اسی کے نام کا رائج تھا، کہنے کو، امیر اور فوجی سپہ سالار اسی سے منصب اور خطاب، عہدے اور جاگیریں بھی پاتے تھے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ شاہِ دہلی کی حیثیت شاہِ شطرنج سے زیادہ نہیں تھی۔ ہر طرف حوائف الملوکی کا دَور دَورہ تھا۔ ہر ایک امیر اپنی جاگیر اور اپنے صوبے میں خود مختار بادشاہ سے کم نہیں تھا۔ یہاں وہ اپنی من مانی کرتا اور ضرورت پیش آجانے پر شاہی احکام تک کی پروا نہیں کرتا تھا۔ وہ ہمیشہ اسی فکر میں رہتا کہ کسی نہ کسی طرح اپنی طاقت بڑھا لے، کیونکہ وہ خوب جانتا تھا کہ ایک نہ ایک دن اسے شاہی فوج یا دوسرے لفظوں میں کسی دوسرے امیر کا مقابلہ کرنا پڑے گا۔

اس بدنظمی کے زمانے میں افغانستان اور ایران سے متعدد اولوالعزم سردار قسمت آزمائی کرنے کو یہاں آئے۔ انھوں نے یہاں پہنچ کر اپنے جتھے بنا لیے اور حتی الوسع اپنے ہم قوموں اور مقامی لوگوں کو ساتھ ملا کر جگہ جگہ اپنی ریاستیں قائم کر لیں۔ جب مقرب خاں یہاں پہنچے، تو انھوں نے بھی ایک گروہ جمع کر لیا اور موجودہ رام پور کے اردگرد کے علاقے پر قبضہ کر کے یہاں اپنا عمل دخل جاری کر دیا۔

ریاست رام پور کی بنیاد نواب علی محمد خاں نے رکھی تھی۔ دراصل انھوں نے اپنے زورِ بازو سے اس نواح میں بہت سے علاقے پر قبضہ کر لیا تھا۔ محمد شاہ بادشاہِ دہلی نے عافیت اسی میں دیکھی کہ ان کی سیادت تسلیم کر لی جائے، چنانچہ انھیں پنج ہزاری منصب ذات اور سلاقہ کیتھیر کی جاگیر عطا ہوئی۔ جب نواب علی محمد کا ۱۱۶۲ھ/۱۷۴۹ء میں انتقال ہوا، تو ان کی جاگیر ان کے تینوں بیٹوں میں تقسیم ہو گئی۔ اچھیلی کا علاقہ نواب عبداللہ خاں بہادر کے حصے میں آیا۔ رام پور کا چھوٹے بیٹے نواب فیض اللہ خاں بہادر کو ملا، اور تمام باقی ملک نواب سعداللہ

خاں بہادر کو۔ سعد اللہ خاں اور عبد اللہ خاں کا یکے بعد دیگرے ۱۷۶۲ء اور ۱۷۶۷ء میں انتقال ہو گیا، اب قوم نے نواب فیض اللہ خاں بہادر کو اپنا متفقہ رئیس تسلیم کر لیا۔ آج تک حکومت کا مرکز آنولہ اور بریلی میں رہا تھا۔ نواب فیض اللہ خاں بہادر نے فیصلہ کیا کہ آئندہ دارالحکومت رام پور ہوگا۔ مقرب خاں کے پوتے محمد سعید خاں اس زمانے میں یہاں مقامی رئیس کی زندگی بسر کر رہے تھے، لیکن انہوں نے بھی بعیب خاطر نواب فیض اللہ خاں کی اطاعت قبول کر لی۔ اس پر نواب صاحب نے انھیں اپنی فوج میں رسالدار کا عہدہ عطا فرمایا۔ قاعدہ یہ تھا کہ رسالدار ایک ہزار سواروں کا دستہ اپنے ذاتی ملازم کی حیثیت سے رکھ لیتا تھا، اور ان کے تمام مصارفِ تنخواہ وغیرہ حکومت کے ذمہ ہوتے تھے، جن کے لئے بالعموم رسالدار کو کوئی جاگیر دے دی جاتی تھی۔

اگرچہ ریاست کی بنیاد نواب علی محمد خاں کے زمانے میں پڑ چکی تھی، لیکن اسے اصلی استحکام نواب فیض اللہ خاں کے عہد میں حاصل ہوا۔ انھوں نے یہ حکمت عملی اختیار کی کہ بڑے بڑے امرا اور رؤسا کی بیٹیوں سے اپنے بیٹوں اور بھتیجوں کی شادیاں کر دیں۔ یوں رشتۂ مصاہرت قائم ہو جانے سے یہ لوگ ریاست اور حکمران خاندان کے حامی اور پشت پناہ بن گئے۔ اور ان کی طرف سے کسی طرح کی سرکشی اور بغاوت کا امکان جاتا رہا۔ محمد سعید خاں کے بھی دو بیٹیاں تھیں۔ نواب فیض اللہ خاں نے خواہش ظاہر کی کہ اپنے دو بیٹوں کی ان سے شادی کر دیں۔ محمد سعید خاں کو یہ کسی وجہ سے منظور نہ تھا۔ مشکل یہ تھی کہ وہ برملا انکار بھی نہیں کرنا چاہتے تھے، اس لئے انھوں نے یہ بہانہ کیا کہ میں ان لڑکیوں کی نسبت اپنے بھتیجوں سے کر چکا ہوں۔ چونکہ پٹھانوں میں نسبت اور نکاح کی ایک سی اہمیت ہوا کرتی تھی، نواب فیض اللہ خاں نے یہ عذر تسلیم کر لیا اور مزید اصرار نہ کیا۔ لیکن محمد سعید خاں نے جو عذر پیش کیا تھا، وہ بھی حقیقت میں بے بنیاد تھا۔ اسے پورا کرنے کی خاطر انھوں نے مٹا بائیکٹے پیغام بھیجا کہ مشرف خاں کے دو پوتے ہندوستان آئیں، تاکہ ان سے دونوں لڑکیوں کی شادی کی جائے۔ اس پر دونوں جوان یہاں آئے، جن میں سے ایک کا نام رحم باز خاں تھا۔ یہی عرشی صاحب کے پردادا تھے۔

رحم باز خاں کے اکلوتے بیٹے اکبر علی خاں یعنی عرشی صاحب کے دادا، اس خاندان کے پہلے شخص ہیں، جنہوں نے اپنے آبائی پیشہ سپاہ گری پر علم و فضل کو ترجیح دی۔ وہ رام پور میں مولانا اکبر علی خاں محدث کے نام سے مشہور و معروف ہیں۔ انھوں نے فارسی اور عربی کی تکمیل کی۔ فارسی خلیفہ محی الدین سے اور عربی کی کتبِ درسیہ مولوی نصر اللہ اور دیگر علمائے رام پور سے پڑھیں۔ اور پھر درس و تدریس کو اپنا مشغلہ بنا لیا۔ حدیث، فقہ، کلام اور دوسرے علوم دینیہ میں مہارتِ تامہ حاصل تھی۔ ساری عمر انھیں کے پڑھنے، پڑھانے میں بسر کر دی۔ پشتو مادری زبان کی طرح بولتے تھے۔ جسے انھوں نے اپنے خسر محمد شاہ خاں نشانچی سے حاصل کیا تھا۔ پشتو جاننے کی وجہ سے ان کے درس میں افغانی طلبا خاص طور پر بڑی تعداد میں رہتے تھے۔ ان کے دیکھنے والوں کی شہادت موجود ہے کہ بڑے وجیہ و شکیل آدمی، خوش کلام استاد اور قابلِ مناظر تھے۔ مسلکاً حنفی اور طریقتہً قادری تھے اور اسی باعث اتباعِ کتاب و سنت میں بھی بہت راسخ تھے۔ انہی ایام میں حضرت سید احمد بریلویؒ کی دعوت کا آغاز ہوا بلکہ غالباً ۱۲۲۴ھ کے لگ بھگ خود سید احمدؒ رام پور بھی تشریف لائے تھے۔ چونکہ ان کی تحریک بھی کتاب و سنت پر مبنی تھی، جناب اکبر علی خاں نے اُن کی زبردست تائید کی۔ اس پر رام پور کے بعض علما ان کی بہت مخالفت کرنے لگے۔ شدہ شدہ یہ خبر والیِ عہد نواب کلب علی خاں

سے تذکرۂ کاملانِ رامپور (صہ ۴۹) میں ان کا نام غلطی سے رحیم باز خاں لکھا گیا ہے۔

کے کانوں تک پہنچی۔ اوّلاً تو انھوں نے ان کو وعظ و تبلیغ کی ممانعت کر دی کیونکہ اس سے "وہابیت" پھیلتی تھی۔ اور انھیں ترکِ وطن کرنا پڑا لیکن بعد کو جب اصل حالات معلوم ہوئے تو وہ بھی ان کے بہت معتقد اور گرویدہ ہو گئے اور انھیں باعزت رام پور واپس بلا لیا گیا، بلکہ ایک روایت یہ ہے کہ انھیں اتنا حسنِ ظن پیدا ہو گیا تھا کہ ہر صبح ان سے پینے کا پانی دم کروا کے منگوایا کرتے تھے۔ اکبر علی خاں صاحب کا ۸۵ سال کی عمر میں محرم ۱۳۰۱ھ میں انتقال ہوا۔ اپنے محلّے پھُوار میں اپنے مملوکہ قبرستان ہی میں اخون صاحب کے مزار کے پاس آسودۂ خواب ہیں۔

اکبر علی خاں کے چھ بیٹے اور تین بیٹیاں تھیں۔ بیٹوں میں مولانا جعفر علی خاں علم و فضل میں باپ کے جانشین ہوئے۔ انھوں نے اپنے والد کے علاوہ رام پور اور امروہہ کے مختلف اساتذہ سے تحصیل کی اور ساری عمر طلبہ کو پڑھاتے رہے۔ آخری زمانے میں مدرسۂ عالیہ رام پور میں استاذِ حدیث ہو گئے تھے۔ ۷۵ سال کی عمر میں ۱۳۲۵ھ میں انتقال کیا۔

والدین اکبر علی خاں کے سب سے چھوٹے بیٹے مختار علی خاں، جناب عرشی کے والدِ بزرگوار تھے۔ یہ بہت ذہین اور شائقِ علم تھے۔ بدقسمتی سے ان کی کم سنی میں جناب اکبر علی خاں کا انتقال ہو گیا۔ اس وقت ان کی عمر ۱۲ سال سے زیادہ کی نہیں تھی۔ مجبوراً اس کے بعد تعلیم جاری نہ رکھ سکے۔ تین چار برس بعد نواب خلد آشیاں نے انھیں فوج میں ایک اسامی عطا کی اور اس طرح یہ کام پر لگ گئے۔ لیکن معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس ملازمت سے خوش نہیں تھے۔ خدا نے ایک عجیب طریقے سے اس سے نجات کی صورت پیدا کر دی۔ ان سے ایک بڑے بھائی تھے نجف علی خاں، یہ اچھے خاصے پیمانے پر گھوڑوں کی تجارت کرتے تھے اور اس کے علاوہ انھوں نے ریاست سے متعدد گاؤں مستاجری پر لے رکھے تھے۔ یہ گاؤں اس شرط پر لئے تھے کہ وہ ان کے لئے ایک مقررہ رقم ریاست کے خزانے میں ادا کریں گے، اور مالیہ وغیرہ خود وصول کریں گے۔ بدقسمتی سے آمدنی ان کے اندازے سے بہت کم وصول ہوئی، اور مستاجری کی واجب الادا رقم بہت زیادہ تھی۔ قاعدے کے مطابق ریاست نے ان کی ملکوفہ جائداد نیلام کر دی، لیکن مطالبہ اس پر بھی پورا نہ ہوا۔ اس زمانے میں ایسی صورت میں باقیدار کے لئے دو ہی رستے تھے، قید و بند یا ریاست سے باعزت مہاجرت۔ انھوں نے دوسرا رستہ پسند کیا اور رام پور چھوڑ کر ریاست دھار چلے گئے۔ چونکہ گھوڑوں کا کام خوب جانتے تھے، یہاں انھیں آسانی سے ریاستی اصطبل کی مہتمّمی کی اسامی مل گئی۔ مختار علی خاں فوج کی ملازمت سے نالاں تو تھے ہی، بھائی کے جانے کے ساتھ ہی انھوں نے اس سے استعفیٰ دے دیا، اور ان کے پاس دھار چلے گئے۔ یہاں نجف علی خاں کی شراکت سے انھوں نے گھوڑوں کی تجارت شروع کر دی۔ اور چونکہ جانوروں کا بوقتِ ضرورت علاج معالجہ کرنا پڑتا تھا، وہ بھائی کے مشورے سے یہ کام بھی خود ہی کرنے لگے اور تھوڑے ہی عرصے میں اس میں پوری مہارت حاصل کر لی۔

ایک زمانہ باہر رہ کر وہ رام پور واپس آئے، اور یہاں اپریل ۱۸۵۷ء میں سروس لانسرز میں ملازم ہو گئے۔ افسرانِ بالا کو جلد ہی ان کی قابلیت کا اندازہ ہو گیا۔ لیکن ان کی خودداری اور آزادہ روی سے وہ بہت ناخوش تھے۔ اپنی دیانت داری اور صاف گوئی کے باعث

۔ تذکرۂ کاملانِ رام پور (صہ ۵۱) میں تاریخِ وفات ۱۳۰۲ھ ٹھیک نہیں۔

یہ سب کی آنکھوں میں کھٹکتے تھے۔ اسی زمانے میں فیصلہ ہوا کہ کسی شخص کو علاج حیوانات کے لئے لاہور بھیجا جائے۔ افسرانِ مجاز نے ان سے چھٹکارا پانے کا یہ آسان اور مناسب موقع خیال کیا اور سفارش کر دی کہ انھیں لاہور بھیج دیا جائے۔ اس طرح انھیں ۱۸۹۹ء میں لاہور بھیجا گیا تاکہ وہاں باقاعدہ حیوانات کے علاج کی تعلیم حاصل کر سکیں۔ لاہور کالج میں انھوں نے تمام امتحانات بہت امتیاز سے پاس کئے، متعدد تمغے اور انعام اور وظیفے پائے، اور اس طرح اپنی تعلیم ختم کر کے باعزاز وطن واپس لوٹے۔ واپسی پر پہلے تھوڑے دن اپنے پرانے رسالے میں کام کیا، لیکن افسروں کی ناقدری دیکھ کر دل برداشتہ ہو گئے اور یہاں سے استعفیٰ دے دیا۔ اس کے بعد متعدد دوسرے محکموں میں کام کیا، اور سب سے آخر سرکاری اصطبل کے منصرم کے عہدے پر فائز ہوئے۔ اس زمانے میں یہ بہت باعزت اور ذمہ داری کا عہدہ تھا۔ داغ بھی جب پہلی مرتبہ رام پور گئے، تو اصطبل کے منصرم ہی مقرر ہوئے تھے۔ انھوں نے ۲۰-۲۵ سال کی ملازمت کے بعد اسی عہدے سے وظیفۂ حسنِ خدمت پایا۔

جیسا کہ اوپر بیان ہوا، والد کی اچانک موت کے بعد ان کا سلسلۂ تعلیم منقطع ہو گیا تھا۔ یہ کمی انھوں نے اوجڑ معلم میں اپنے طور پر پوری کی اور ذاتی کوشش سے فارسی، عربی کی اچھی خاصی واقفیت حاصل کر لی۔ شعر و شاعری سے بھی دلچسپی تھی۔ خود بھی شعر کہتے تھے، لیکن فنی واقفیت کم ہونے کے باعث یہ اغلاط سے پاک نہیں ہوتے تھے۔ عرشی صاحب کہتے ہیں، میری پانچ چھ برس کی عمر ہو گی جب کہ وہ رات کے وقت بستر پر لیٹے لیٹے مجھے مول چند منشی کا اردو شاہنامہ سنایا کرتے تھے۔ ۸۲ سال کی عمر تھی، جب ان کا ۸ جنوری ۱۹۵۱ء کو بعارضۂ یرقان انتقال ہوا اپنے آبائی قبرستان میں مدفون ہیں۔

جناب مختار علی خاں نے کئی نکاح کئے، لیکن اولاد میں صرف دو لڑکے زندہ رہے — بڑے ہمارے مولانا امتیاز علی خاں عرشی اور دوسری بیوی سے امانت علی خاں، جو آج کل پاکستان میں مقیم ہیں۔ عرشی صاحب کی والدۂ ماجدہ محمد خیل کے ایک صوفی خاندان کی نام لیوا تھیں جو باجوڑ سے نواب فیض اللہ خاں بہادر ہی کے عہد میں رام پور آیا تھا۔ اس خاندان میں سب سے پہلے دو بھائی آئے — ملا نعیم اخون اور ملا نعیم اخون۔ ملا نعیم اخون کی نیکی اور تقویٰ کے باعث ریاست کے امراء اور اہل علم حضرات ان کا بہت احترام کرتے تھے۔ حتیٰ کہ نصر اللہ خاں بہادر مدار المہام ریاست کبھی کبھی ان کی ملاقات کو بنفسِ نفیس ان کے مکان پر تشریف لاتے تھے۔ عرشی صاحب کے نانا غلام صفدر خاں، چھوٹے بھائی ملا نعیم اخون کے صاحبزادے تھے۔ یہ فارسی میں فارغ التحصیل اور صوفیانہ مزاج کے آدمی تھے۔ تمام عمر کبھی ملازمت کرنا پسند نہ کی اور اپنی خاندانی آمدنی پر قانع رہے۔ ان کے بیٹے غلام قادر خاں یعنی عرشی صاحب کے نانا فارسی میں منتہی تھے اور عربی بھی بقدرِ ضرورت جانتے تھے۔ وہ مدتوں عدالتِ دیوانی میں اہلمد رہے۔ ان کا فروری ۱۹۰۶ء میں انتقال ہوا۔ عرشی صاحب کی والدہ اپنے اس بھائی سے چھوٹی تھیں۔ بھائی کی وفات کے بعد یہ بھی زیادہ دن زندہ نہیں رہیں۔ اگلے ہی برس یعنی ۱۹۰۷ء میں بعارضۂ طاعون ان کا بھی ۲۲ سال کی عمر میں انتقال ہو گیا۔

ولادت اور بچپن عرشی صاحب کی ولادت جمعرات کے دن ۲۹ رمضان ۱۳۲۲ھ / ۸ دسمبر ۱۹۰۴ء کو ہوئی۔ اس کے ڈھائی برس بعد ان کی والدہ رحلت کر گئیں۔ چھ سات مہینے بعد ان کے والد جناب مختار علی خاں نے دوسرا نکاح کر لیا۔ اس

لہ غالباً یہاں سے ایک دو سطریں رہ گئی ہیں۔ (ادارہ)

سے بڑے دور رس نتائج پیدا ہوئے۔ حالانکہ ان کی سوتیلی والدہ ان کی دلجوئی کا پورا خیال رکھتی تھیں، لیکن ان کے دل سے والدہ کی محبت سے محروم ہو جانے کا احساس کبھی زائل نہ ہوا۔ اور یہ پورے طور پر ان سے کبھی مانوس نہ ہو سکے، بلکہ زیادہ صحیح یہ ہے کہ ان کے دل میں ان سے ایک طرح کا مغایرت کا جذبہ پرورش پا گیا۔ یہ ان سے کسی طرح کا سوال نہیں کرتے تھے، نہ کوئی چیز مانگتے تھے۔ بتدریج یہ عادت اتنی راسخ ہو گئی کہ آج تک وہ کسی سے کچھ مانگتے ہوئے تکلف کرتے ہیں۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ انھوں نے اپنی اس والدہ کی خدمت میں کسی طرح کی کوتاہی کی۔ وہ بہرحال ان کی محسنہ تھیں اور انھوں نے ان کی صغرسنی سے پرورش کی تھی۔ بدقسمتی سے ان کے اپنے دونوں بچے بچپن ہی میں فوت ہو گئے تھے، اس لئے اُن کے آخری زمانے میں عرشی صاحب ہی نے ان کی خدمت کا حق ادا کیا۔

تعلیم پانچویں سال ان کی بسم اللہ ہوئی۔ پہلے حافظ جعفر علی مرحوم کے مکتب میں پڑھا، پھر پرائمری اسکول میں دو ایک سال تعلیم حاصل کی، اسی زمانے میں انگریزی پڑھانے کے لئے ایک ماسٹر رکھا گیا، لیکن انھوں نے انگریزی میں کوئی دلچسپی نہ لی اور یہ سلسلہ اسی پر ختم ہو گیا۔

مکتب میں اُردو اور قرآن کریم کی تعلیم ہوئی تھی۔ پرائمری اسکول میں فارسی شروع ہو گئی۔ چونکہ ان کے والد انہیں عالم دین بنانا چاہتے تھے، اس لئے قدرتی طور پر عربی پر زیادہ توجہ دی گئی۔ چنانچہ انھیں میزان الصرف پڑھانے کے لئے ایک خاص مدرس کا انتظام کیا گیا۔ اس کے بعد حکیم عبدالرشید خاں مرحوم کے حوالے کر دیئے گئے۔

حکیم عبدالرشید خاں بڑی خوبیوں کے آدمی تھے۔ یہ شمس العلما مولانا عبدالحق خیرآبادی (خلف الرشید مولانا فضل حق خیرآبادی) کے شاگردوں میں تھے۔ خیرآبادی سلسلے کی معقولات میں جو شہرت ہے، وہ محتاج بیان نہیں۔ حکیم عبدالرشید خاں بھی منطق اور فلسفے کے اوق مسائل کو چٹکیوں میں حل کر دیتے تھے۔ بحث و مناظرہ میں بھی برق تھے، کسی کی مجال نہیں تھی کہ ان کے سامنے ٹھہر سکے۔ طب حکیم عبدالمجید خاں دہلوی سے پڑھی تھی۔ اسی تعلق کی بناء پر حکیم اجمل خاں مرحوم نے انھیں والیِ رام پور نواب حامد علی خاں کا طبیبِ خاص مقرر کروا دیا تھا۔

عرشی صاحب کے والد نے حکیم صاحب سے درخواست کی کہ انھیں صرف و نحو پڑھا دیں۔ وہ ان کے خاندان سے واقف تھے، اس لئے مروّت کے مارے انکار نہ کر سکے۔ چنانچہ یہ صرف و نحو کی تعلیم کے لئے حکیم صاحب موصوف کی خدمت میں حاضر ہونے لگے۔ حکیم صاحب کے علم و فضل کو دیکھئے اور عرشی صاحب کی صرف و نحو کی ابتدائی کتابوں کا خیال کیجئے۔ ظاہر ہے کہ انھیں اس کام میں کیا دلچسپی ہو سکتی تھی! نتیجہ یہ ہوا کہ عرشی صاحب ان کے مطب میں صرف و نحو کم پڑھتے اور حکیم صاحب کی اپنے ندیموں سے گفتگو زیادہ سنتے رہے۔ البتہ یہ ہوا کہ انھوں نے عربی قواعد کے ساتھ انھیں طب کی فارسی کتابیں شروع کرا دیں۔ چنانچہ اسی زمانے میں انھوں نے میزان الطب اور شفاء الامراض ختم کر لیں۔

اس کے بعد انھوں نے مدرسۂ مطلع العلوم میں داخلہ لے لیا جس کے صدر مدرس مولوی سعید احمد تھے۔ یہ قصبہ رجوعیہ (ضلع

ہزارہ) کے رہنے والے تھے۔ انھوں نے پہلے وطن میں اور پھر بغداد اور رام پور میں تکمیل کے بعد اس مدرسے کی صدر مدرسی سنبھال لی تھی۔ عرشی صاحب نے ان سے عربی قواعد کے علاوہ فارسی کی متداول درسی کتب مثلاً گلستان، بوستان، یوسف زلیخا، سکندر نامہ پڑھیں۔ اس وقت ان کی عمر بیس ۱۳-۱۴ سال کی تھی۔

مدرسۂ مطلع العلوم میں انھوں نے عربی لکھنے اور بولنے کی بھی مشق کی۔ علوم دینیہ خصوصاً قرآن اور اس کے متعلقات کا مطالعہ کیا لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ اس زمانے میں ان کا علوم عقلیہ کی طرف رجحان زیادہ رہا۔ ادب تو درکنار، حدیث و تفسیر و فقہ کو بھی کوئی اہمیت نہیں دی۔ اگرچہ اس کے بعد انھوں نے اس نقصان کی بہت حد تک ذاتی مطالعے اور محنت سے تلافی کر لی، لیکن اس کمی کا انھیں آج تک احساس اور افسوس ہے۔ مولوی سعید احمد کی تعلیم اپنی جگہ، لیکن ان کے اخلاق و عادات کا بھی ان پر گہرا اور پایدار اثر پڑا جو صوفی بڑے دیندار اور دیانت دار، راست گو اور تکلف و تصنع سے بری، سادگی پسند بزرگ تھے۔ وہ خدا اور رسول کے معاملے میں کسی سے نہیں ڈرتے تھے ——— سچی بات بے باکی سے ہر کسی کے منہ پر کہہ دیتے تھے۔ عرشی صاحب کے ملنے والے جانتے ہیں کہ ان کے کردار کا بھی یہ روشن پہلو ہے۔ یہ اسی تربیت کا نتیجہ ہے۔

۱۹۲۳ء میں پنجاب یونیورسٹی کے امتحان مولوی عالم کی سند لی، اور پھر اسی سال اورینٹل کالج میں داخلہ لے کر مولوی فاضل کے امتحان کی تیاری کے لئے لاہور چلے گئے۔ اتفاق سے سید اولاد حسین شاداں بلگرامی جو مدرسۂ عالیہ، رام پور کے شعبۂ فارسی کے صدر تھے، اسی سال اورینٹل کالج، لاہور میں درجۂ منشی فاضل کے استاد مقرر ہو کر جا رہے تھے، عرشی صاحب بھی ان کے ساتھ ہو لئے اور یہاں سال بھر انھیں کے ساتھ مقیم رہے۔

ان دنوں اورینٹل کالج میں بعض اساتذہ ہندوستان گیر شہرت کے حامل تھے۔ مولانا نجم الدین معقولات میں، مولانا سید طلحہ صاحب[1] تفسیر میں اور مولانا عبدالعزیز میمن ادب میں سند سمجھے جاتے تھے۔ مولانا میمن تو تھے بھی مدرسۂ عالیہ رام پور کے قدیم طالب علم لیکن یہاں عرشی صاحب غالباً اپنے قدرتی رجحانِ معقولات کے باعث زیادہ تر مولانا سید طلحہ کے زیر اثر رہے۔ اس کا ایک اور سبب بھی ہوا۔ سید طلحہ مرحوم سید احمد شہید بریلوی کے خانوادے سے تھے۔ اور عرشی صاحب کا خاندان ان کا بہت معتقد، اس لئے وہ ان پر خاص توجہ فرماتے رہے۔

لاہور سے مولوی فاضل کی سند درجۂ اول میں لے کر یہ رام پور واپس آئے اور یہاں پہنچ کر مدرسۂ عالیہ کے درجۂ اولیٰ میں داخلہ لے لیا۔ اس زمانے میں اس درجے کے استاد مشہور عالم مولانا فضل حق رام پوری تھے۔ انھوں نے منطق اور فلسفے کی تعلیم مولانا فضل حق خیرآبادی سے حاصل کی تھی اور جب مدرسۂ عالیہ رام پور میں بطور استاد تقرری ہوئی، تو یہاں ان کے صاحبزادے شمس العلما مولانا عبدالحق سے بھی تبرکاً کچھ پڑھا تھا۔ عرشی صاحب نے مولانا فضل حق مرحوم سے منطق اور فلسفہ پڑھنا شروع کیا۔ اس طرح گویا دو الگ الگ واسطوں سے خیرآبادی سلسلے میں منسلک ہو گئے ——— ایک حکیم عبدالرشید خاں کے واسطے سے اور دوسرے مولانا فضل حق رام پوری کے واسطے سے۔ مدرسۂ عالیہ سے وہ ۱۹۲۴ء میں فارغ ہو گئے، اسی سال انھوں نے درجۂ اولیٰ میں منشی فاضل کی سند پنجاب یونیورسٹی، لاہور سے حاصل کی۔ اور اس کے بعد ۱۹۲۶ء میں صرف انگریزی کا امتحان دے کر انٹرنس کی سند لے لی۔

---

[1] اس تحریر کے مطابق سید طلحہ صاحب کو معقولات کا استاد ہونا چاہئے۔ (ادارہ)

ملازمت

انسان طرح طرح کے منصوبے بناتا رہتا ہے، لیکن اسے معلوم نہیں ہوتا کہ کارکنانِ قضا و قدر نے اس کے لئے کیا فیصلہ کر رکھا ہے۔ عرشی صاحب کے والدِ مرحوم انھیں عالمِ دین بنانا چاہتے تھے۔ چنانچہ اسی مطمحِ نظر کو سامنے رکھ کر انھوں نے ان کی تعلیم کا انتظام کیا تھا۔ عرشی صاحب کے استاد مولانا سعید احمد ہزاروی انھیں اعلیٰ درجے کا مدرس بنانا چاہتے تھے، اسی مقصد سے انھوں نے ان کی طالب علمی کے زمانے ہی میں مختلف طلبہ کی تعلیم و تدریس ان کے سپرد کر دی تھی اور خود اس کی نگرانی کرتے تھے۔ ممکن ہے ان کے ذہن کے کسی گوشے میں یہ خیال بھی چٹکیاں لیتا ہو کہ ایک دن یہ طالب علم مولانا امتیاز علی خاں، بن کر ان کا جانشین بنے اور مدرسۂ مطلع العلوم کی صدر مدرسی کی مسند کو رونق بخشے۔ طالب علم مولانا امتیاز علی خاں، تو بے شک بن گیا، لیکن اپنے استاد کا جانشین نہ بن سکا۔

اور خود عرشی صاحب نہ عالمِ دین بننا چاہتے تھے نہ مدرس، بلکہ انھیں تاجر بننے کا شوق تھا، وہ تجارت کو بطور ذریعۂ معاش اختیار کرنا چاہتے تھے۔ لیکن ان کی ساری عمر گندی ملازمت میں، اگرچہ ملازمت ایسی ملی کہ اس سے بالواسطہ ان کے والدِ مرحوم اور استاد محترم دونوں کی تمنا بھی پوری ہو گئی۔ ان کی تعلیم جس نہج پر ہوئی تھی، وہ بنیادی طور پر ان کے والد کی خواہش کی تکمیل کرنے والی تھی اس کے بعد اپنی ملازمت کے دوران میں انھوں نے اتنا وسیع مطالعہ کیا ہے کہ یہ بات بلا خوفِ تردید کہی جا سکتی ہے کہ آج مختلف علوم دینیہ میں ان کی معلومات اس ملک کے کسی عالم سے کم نہیں۔ پھر انہوں نے تصنیف و تالیف کے میدان میں جو کارنامے سرانجام دیئے ہیں، اس سے کئی لکھنے والوں کو یہ سبق ملا کہ تحقیق و تنقید، ترتیب و تحشیہ، طباعت و اشاعت کا معیار کیا ہونا چاہیئے۔ اس طرح وہ مدرس تو ضرور بن گئے، اگرچہ اس طرح کے نہیں، جو مولانا ہزاروی مرحوم کا مقصود تھا۔

مولانا سید ہاشم ندوی دائرۃ المعارف، حیدر آباد دکن میں ملازم تھے اور کبھی کبھی دائرے کے علمی کاموں کے سلسلے میں رام پور آتے رہتے تھے۔ یہاں ان کی ملاقات عرشی صاحب سے ہوئی۔ جوان دنوں ایک نوخیز جوان سے زیادہ نہیں تھے۔ وہ عرشی صاحب کی بات چیت اور عادات و اطوار سے بہت خوش، بلکہ متاثر ہوئے۔ ایک مرتبہ وہ رام پور سے لکھنؤ گئے۔ وہاں ان دنوں ندوۃ العلما کے ناظم ڈاکٹر سید عبدالعلی مرحوم تھے۔ ندوۃ العلما اپنے آغاز سے قوم کے مخیر حضرات کی امداد سے کام کر رہا ہے۔ لیکن ان حضرت کو توجہ دلانے اور ان سے روپیہ لینے کے لئے ضرورت ہے کسی مستعد شخص کی، جو ان کے پاس جا کر انھیں اس کارِ خیر کی طرف متوجہ کر سکے۔ ندوۃ العلما کی اصطلاح میں ایسے شخص کو 'سفیرِ ندوہ' کہتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبدالعلی اس زمانے میں ایک سفیر کی تلاش میں تھے۔ انھوں نے ملاقات کے دوران میں اپنی اس ضرورت کا اظہار مولانا ہاشم ندوی سے کیا۔ مولانا رام پور میں عرشی صاحب سے مل کر ہی تو لکھنؤ گئے تھے۔ انھوں نے ڈاکٹر صاحب سے ان کا نام لیا کہ یہ اس کام کے لئے بہت موزوں شخص ہیں۔ اور جب وہ لکھنؤ سے واپس رام پور آئے۔ تو عرشی صاحب سے اس کا ذکر کیا اور ترغیب دی کہ یہ اسامی قبول کر لیں۔ قصہ کوتاہ عرشی صاحب 'سفیرِ ندوہ' مقرر ہو گئے۔

کام کی نوعیت یہ تھی کہ سفیر مختلف شہروں کا دورہ کرتا اور وہاں کے متمول اور صاحب حیثیت حضرت سے ملتا تھا، اور ان پر ندوہ کی اہمیت واضح کر کے ان سے چندہ وصول کرتا تھا۔ عرشی صاحب دورے پر نکلے۔ اول بہرائچ گئے اور پھر وہیں لکھنؤ کے

مختلف مراکز مثلاً شاہجہان پور، بریلی، مراد آباد ہوتے ہوئے بھوپال پہنچے۔ ہر جگہ ان کی، بلکہ سید عبدالعلی مرحوم ناظم کی توقع سے بھی زیادہ کامیابی ہوئی لیکن بریلی میں ایک ایسا واقعہ پیش آیا، جس نے انھیں اس کام سے دل برداشتہ کر دیا۔

جیسا کہ سب کو معلوم ہے بریلی مولانا احمد رضا خاں مرحوم کا وطن ہے۔ وہ بڑے سخت گیر قسم کے قدیم الخیال عالم تھے اور ندوۃ العلما کو 'ندوۃ الملحدین' سے کم نہیں سمجھتے تھے۔ انھوں نے اہلِ ندوہ کی برملا تکفیر کی تھی اور یہ کفر کے فتوے شائع کر دیئے تھے۔ عرشی صاحب یہاں بریلی میں ایک امیر سے ملنے گئے، جو کسی زمانے میں ندوۃ العلما کے حامی رہ چکے تھے اور اس کی مالی امداد بھی کرتے رہے تھے۔ جس وقت یہ ان کے مکان پر پہنچے ہیں، وہ تلاوت قرآن میں مصروف تھے۔ اتفاق سے ان کی پشت دروازے کی طرف تھی اس لئے انھیں ان کے داخل ہونے اور اندر آنے کی خبر اس وقت تک نہیں ہوئی، جب تک یہ ان سے بہت قریب نہیں پہنچ گئے۔ انھوں نے ان کے پاؤں کی آواز سن کر سر اٹھایا اور دریافت کیا کہ آپ کون ہیں اور کیا چاہتے ہیں؟ ان کے منہ سے نکلا کہ میں ندوہ سے آیا ہوں۔ ندوہ کا نام سننا تھا کہ وہ حضرت بپھر گئے اور کڑکتی آواز میں انھیں حکم دیا کہ فوراً یہاں سے باہر نکل جاؤ۔ عرشی صاحب کے لئے یہ نیا تجربہ تھا۔ قوم کے پٹھان اور وہ بھی رام پور کے، اس پر جوانی کا عالم، انھیں اس شخص کی بدتمیزی پر سخت تاؤ آیا اور ایک مرتبہ توجی میں آئی کہ اسے اس کا مزہ چکھائیں، لیکن فوراً ہی اپنی ذمہ داری کا احساس ہوا کہ میں اس وقت ندوہ کا سفیر ہوں اور میرا ہر ایک فعل ندوہ سے منسوب کیا جائے گا۔ یہ خموشی سے باہر نکل آئے، لیکن ساتھ ہی یہ طے کر لیا کہ اب یہ کام نہیں کروں گا۔ چنانچہ یہ واپس لکھنؤ پہنچے۔ ڈاکٹر سید عبدالعلی ناظم کو سفر کی رُوداد سنائی، جو کچھ جمع کر سکے تھے، وہ ان کے حوالے کیا اور استعفیٰ دے دیا۔ ڈاکٹر صاحب موصوف نے ان کو تسلی دینے کی کوشش کی اور ان کے دورے کی کامیابی پر مبارکباد بھی دی، لیکن یہ جو فیصلہ کر چکے تھے، اس پر اڑے رہے اور ملازمت جاری رکھنے پر کسی طرح راضی نہ ہوئے۔

اس کے بعد انھوں نے بعض دوستوں کی شراکت سے کچھ تجارت کا ڈول ڈالا۔ سرمایہ کم اور تجربہ کمتر، بلکہ ندارد۔ نتیجہ یہ کہ اس میں ناکامی ہوئی اور دکان بڑھا دینا پڑی۔ تجارت میں سود و زیاں ہوتا ہی رہتا ہے اور اس نقصان کے لئے اکیلے عرشی صاحب ذمہ دار بھی نہیں تھے۔ لیکن اب انہیں فکر دامن گیر ہوئی کہ ان دوستوں نے اپنا سرمایہ مجھ پر اعتماد کر کے میرے حوالے کیا تھا۔ یہ ضائع ہوا تو میری ناتجربہ کاری کے باعث، لہٰذا میرا فرض ہے کہ ان کی رقم انھیں واپس کروں۔ چنانچہ یہ ڈٹے رہے اور دو سال میں تجارت سے آنا روپیہ کمایا کہ سب شرکا کی پائی پائی واپس کر دی اور اس طرح بقول ان کے "اپنا مُنہ کالا ہونے سے بچا لیا"۔

ان دو ناخوشگوار تجربوں کے بعد انھوں نے فیصلہ کر لیا کہ تصنیف و تالیف سب سے زیادہ مقید اور بے ضرر کام ہے لیکن ابھی منزل کچھ دُور تھی۔

رام پور کا ریاستی کتاب خانہ اپنی بعض خصوصیات کے لحاظ سے بے نظیر ہے۔ اس کی داغ بیل دراصل نواب محمد سعید خاں کے عہد (۱۸۴۰-۱۸۵۶ء) میں پڑی۔ وہ تخت نشینی سے پہلے انگریزی علاقے میں ذمہ دار عہدوں پر فائز رہ چکے تھے۔ ملازمت کے دوران

ہیں انھیں یورپ کے عموماً اور دلّی کے متعدد اصحاب علم سے خصوصاً ملنے کا اتفاق ہوا تھا۔ اس سے ان کے دل میں علم اور کتاب کی محبت پیدا ہوئی۔ جب خدا نے انھیں والیِ ریاست بنایا، تو انھوں نے اس شوق کو عملی جامہ پہنایا اور اس کتاب خانے کی بنیاد رکھی۔ باہر سے متعدد خوشنویس آئے، جنھوں نے ان کے لئے نایاب کتابوں کی نقلیں تیار کیں۔

ان کے فرزندِ اکبر فردوس مکان نواب یوسف علی خاں ناظمؔ نے علم کی محبت گویا ورثے میں پائی تھی۔ وہ شعر بھی کہتے تھے۔ اس میں غالبؔ سے مشورہ رہا اور ان کے علاوہ امیرؔ سے بھی اصلاح لی۔ ان کے عہد میں بھی بہت کتابوں کا اضافہ ہوا۔ لیکن کتاب خانے پر اصلی بہار ان کے بیٹے اور جانشین خلد آشیاں نواب کلب علی خاں کے عہد میں آئی۔ انھیں بچپن سے علم و ادب سے بہت دلچسپی تھی۔ اردو اور فارسی دونوں زبانوں کے کئی کئی دیوان ان سے یادگار ہیں۔ انھوں نے ہزاروں کتابیں خرید کر کتاب خانے میں داخل کیں۔ اب پرانا توشہ خانہ جہاں آج تک کتابیں رکھی رہی تھیں، ناکافی ہو گیا۔ لہٰذا اسے وہاں سے ایک نئی عمارت میں منتقل کیا گیا۔ پھر ایک نئی عمارت تعمیر ہوئی، جس کا افتتاح مرحوم نواب حامد علی خاں نے ۳۱ مارچ ۱۸۹۲ء کو کیا۔ شروع سے اس کتاب خانے کی دیکھ بھال کے لئے ایک منصرم رہا ہے۔ چنانچہ خلد آشیاں کے عہد میں یہ خدمت غالباً منشی امیر مینائی مرحوم کے سپرد تھی۔ حکیم اجمل خاں دہلوی مرحوم بھی بعہد نواب حامد علی خاں ۱۸۹۶ء سے ۱۹۰۲ء تک اس کے افسرِ اعلیٰ رہے، اگرچہ اس زمانے میں منصرمی کا عہدہ حافظ احمد علی خاں شوقؔ کے سپرد تھا۔

اس وقت یہاں پندرہ ہزار تو صرف خطی نسخے ہی ہیں اور ایک ہزار کے قریب تصاویر ان کے علاوہ مخطوطات میں عجیب و غریب نوادر ہیں۔ ان سے متعلق تفصیل سے لکھنے کا یہ محل نہیں۔ مختصراً یہ کہ عربی اور فارسی کے چھ چھ ہزار قلمی نسخے ہیں، اردو کے تقریباً ڈیڑھ ہزار، ہندی اور سنسکرت کے ایک ہزار اور تو اور تمل کے بھی ڈیڑھ سو نسخے ہیں۔ ترکی اور پشتو کے پچاس۔ ۱۹۵۷ء میں ریاست لوہارو کا کتاب خانہ بھی یہاں منتقل ہو گیا تھا۔ اس کے لئے لوہارو سیکشن، الگ رکھا گیا ہے۔ اس میں بھی تقریباً تین سو مخطوطات ہیں۔

تقریباً ۲۰ ہزار مطبوعہ کتابیں ان کے علاوہ ہیں۔ (لوہارو سیکشن کی ساڑھے تین ہزار ان پر مستزاد) ان میں سب سے زیادہ تعداد اردو کتابوں کی ہے، یعنی تقریباً سترہ ہزار۔

حافظ احمد علی شوقؔ رام پوری کو پڑھنے لکھنے اور تصنیف و تالیف کا شوق تھا۔ تذکرہ کاملانِ رام پور انھیں کی تالیف ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ اگر وہ کتابوں اور تذکروں کو کھنگال کر اور مختلف لوگوں سے مل کر حالات جمع نہ کرتے، تو یہ سارا مواد ضائع ہو گیا ہوتا۔ لیکن شوقؔ مرحوم صرف ناظمِ کتاب خانہ ہی نہیں تھے، بعض اور کام بھی ان کے سپرد تھے، اس کے علاوہ نواب صاحب کے مصاحب بھی تھے۔ ظاہر ہے کہ ان حالات میں وہ خود کتاب خانے کی دیکھ بھال اور اس کی ترقی پر اتنی توجہ دینے سے قاصر تھے، جس کا یہ مستحق تھا۔ اس لئے انھوں نے اپنے صاحبزادے شجاعت علی خاں کو اپنے نائب کی حیثیت سے کتاب خانے کی نگرانی کے لئے مقرر کر رکھا تھا۔ نواب حامد علی خاں کا ۱۹۳۰ء میں انتقال ہو گیا اور ان کی جگہ ان کے فرزندِ ارجمند موجودہ والیِ رام پور نواب رضا علی خاں تخت نشین ہوئے۔ انھوں نے تھوڑی مدت تک تو اس انتظام میں دخل نہ دیا۔ لیکن پھر موقع دیکھ کر شوقؔ صاحب کو پنشن پر علاحدت سے سبکدوش کر دیا۔ ان کے صاحبزادے کی چونکہ ریاست کی طرف سے تقرری ہی نہیں ہوئی تھی وہ اس پر خود بخود معزول ہو گئے۔

اب نواب صاحب بالقابہ نے مولوی نجم الغنی خاں رام پوری کو ناظم کتاب خانہ مقرر کیا۔ مولوی صاحب موصوف پرانے طرز کے تعلیم یافتہ عالم تھے۔ انھوں نے بڑی ہمہ گیر طبیعت پائی تھی۔ اس کا ثبوت ان کی کتابوں کے موضوعات کے تنوع سے ملتا ہے۔ تاریخ، مذہب، طب، ادب، عروض، معانی و بیان، سلوک و تصوف، وغیرہ علوم میں ان کی بیسیوں ضخیم تصنیفات موجود ہیں۔ وہ بجا طور پر فخر رام پور ہیں۔ انھی علمی خدمات کے اعتراف میں انھیں ریاست کی طرف سے سو روپیہ مہینہ وظیفہ بلا خدمت ملتا تھا۔ لیکن کتاب خانے کی نظامت کے لئے انتظامی قابلیت بھی درکار تھی۔ اور مولوی نجم الغنی خاں مرحوم اپنے تمام علم و فضل کے باوجود اس سے بالکل عاری تھے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ کتاب خانے کا نظام بالکل تباہ ہو گیا۔ ادھر ریاست کے مختلف محکموں کے جو نئے افسر مقرر ہو رہے تھے، ان کی تعلیم جدید طریقے پر ہوئی تھی اور وہ جانتے تھے کہ مغربی ممالک میں کتاب خانوں کی کیا اہمیت ہے اور ان کی تنظیم و ترتیب کن اصولوں پر کی جاتی ہے۔ یہ افسر چاہتے تھے کہ رام پور کا کتاب خانہ بھی اسی طرح منظم کیا جائے۔ اس کی فہرستیں نہ صرف اردو میں بلکہ انگریزی میں بھی مرتب کی جائیں تاکہ مغربی دنیا کو معلوم ہو، کہ یہاں کتنے قیمتی مخطوطے محفوظ ہیں۔ یہ کام مولوی نجم الغنی خاں مرحوم کے بس کا نہیں تھا۔ ان کی تعلیم پرانے نہج پر ہوئی تھی اور وہ انگریزی سے بالکل نابلد تھے۔ آخر فیصلہ ہوا کہ اس اسامی پر کوئی انگریزی خواں رکھا جائے، جو کتابخانے کی جدید تنظیم کر سکے۔ چنانچہ اس مقصد کے لئے انگریزی اخباروں میں اشتہار شائع کرایا گیا کہ کتاب خانے کی نظامت کی جگہ کے لئے ایک مناسب شخص کی ضرورت ہے، جو عربی، فارسی اور انگریزی تینوں زبانیں جانتے ہوں۔ مشاہرہ حسب لیاقت و تجربہ ڈھائی سو سے تین سو روپیہ تک ہوگا۔ عرشی صاحب نے بھی اس اسامی کے لئے درخواست بھیج دی۔

جو درخواستیں موصول ہوئیں، ان میں ایک صاحب پی ایچ ڈی تھے۔ دو تین ڈبل ایم، اے، بلکہ ایک انگریز بھی تھے۔ تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں۔ قصہ کوتاہ، بڑی چھان بین و محنت کے بعد، ۳۱ جولائی ۱۹۳۲ء کو یہ ناظم کتاب خانہ مقرر ہو گئے، اور آج تک اسی عہدے پر فائز ہیں۔ انھوں نے اپنے زمانۂ نظامت میں یہاں کیا تبدیلیاں کیں اور کونسی اصلاحیں رائج کیں، یہ ایک طویل کہانی ہے اور یہاں اس تفصیل میں جانے کا موقع نہیں۔

تصنیف و تالیف عرشی صاحب کا، تصنیف و تالیف کا شوق بہت قدیم ہے۔ ان کی سب سے پہلی تحریر ایک مقامی واقعے سے متعلق تھی۔ عرشی صاحب کے بچپن میں رام پور میں ایک ڈاکو مبین خاں نامی نے بہت اودھم مچایا تھا۔ بالآخر وہ ۲۴ اگست ۱۹۱۱ء کو پولیس سے مقابلہ کرتے ہوئے عین شہر کے اندر مارا گیا، اور اس طرح امن پسند رعایا کو اس کے مظالم سے نجات ملی۔ عرشی صاحب نے ہوش سنبھالا، تو بڑے بوڑھوں (بلکہ بڑی بوڑھیوں) سے اس کے افسانے سنے۔ حقیقت ہی کچھ کم دلچسپ نہ تھی اس پر زیب داستان، کے لئے جو حاشیہ آرائی ہوگی، اس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اس وقت ان کی عمر یہی ۱۱-۱۲ سال کی تھی۔ انھوں نے جب یہ ساری باتیں سنیں، تو قدرتاً ان پر بہت اثر ہوا۔ آؤ دیکھا نہ تاؤ، تمام واقعات "مبین خان ڈاکو کا واقعہ" کے عنوان سے قلم بند کر دیئے۔ نہ صرف یہ بلکہ اس میں نثر کے ساتھ دو ایک جگہ شعروں کا بھی اضافہ کیا۔ ان میں ایک شعر انھیں آج تک یاد ہے۔

چھوڑ دو لہو و لعب، مشغول ہو علم و ادب — علم کے تم یہ مزے، اے صاحبو، پاؤ گے سب

ان کی پہلی تصنیفی کوشش جو شائع ہوئی، پنجاب یونیورسٹی کے بی اے کے نصاب کی عربی کتاب کا اردو ترجمہ تھا، یہ کام انھوں نے لاہور کے مشہور تاجر کتب اور ناشر شیخ مبارک علی کی فرمائش پر کیا۔ اپنے لاہور کے قیام کے دوران میں ان کے تعلقات شیخ صاحب موصوف سے بہت دوستانہ ہو گئے تھے۔ اس زمانے میں لوہاری دروازے کے اندر شیخ مبارک علی کی مختصر دکان کی حیثیت کسی ادبی انجمن، سے کم نہیں تھی۔ شہر بھر کے چوٹی کے مصنف اور شاعر یہاں جمع ہوتے تھے۔ ادبی نوک جھونک، لطیفے، افسانے، شعروشاعری، غرض کچھ عجیب وغریب ادبی فضا تھی۔ عرشی صاحب بھی ان مجلسوں میں حاضری دینے لگے۔ اپنی کم سنی کے باعث یہ گفتگو میں حصہ تو کم ہی لیتے تھے، لیکن ان مجلسوں کی باتوں اور بحثوں نے ان کی خداداد قابلیت اور ذہانت کو صیقل ضرور کر دیا۔ اور ظاہر ہے کہ صاحب خانہ شیخ مبارک علی سے بڑی دوستی اور بے تکلفی ہو گئی۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ انھوں نے ان سے بی اے کے عربی کورس کے ترجمے کے لئے کہا اور انھوں نے یہ کام کوئی معاوضہ لئے بغیر کر دیا۔

اس کے بعد انھوں نے یہی فرمائش ایف اے کے عربی نصاب سے متعلق کی۔ انھوں نے یہ کام بھی کر دیا۔ لیکن اس کتاب سے ان کی تصنیفی زندگی کی ایک اور شق وابستہ ہے۔

اس عربی کتاب میں کسی مصری کے سفرنامۂ حجاز کا اقتباس بھی شامل تھا۔ مصنف نے سفرنامے کے ضمن میں حضرت رسول کریمؐ حضرت ابوبکرؓ اور حضرت عمرؓ کے چیدہ چیدہ حالات بھی لکھے تھے۔ حضرت عمرؓ کے ذکر میں ان کے تین خط نقل ہوئے تھے: ایک میں کسی فوجی جرنیل کو ہدایات دی ہیں، دوسرے میں کسی جج کو مقدمات کے فیصلہ کرنے سے متعلق کچھ مشورہ ہے، اور تیسرے میں کسی جگہ کے حاکم کو مالیاتِ زمین وصول کرنے سے متعلق احکام ہیں۔ خطوں کے نقل کرنے کے بعد ان مصری مصنف یا حاجی نے لکھا تھا کہ آج بھی کسی جرنیل یا جج یا حاکمِ ضلع کو ان سے بہتر ہدایات اور مشورے نہیں دیئے جا سکتے۔

ان خطوط کو پڑھ کر عرشی صاحب بہت متاثر ہوئے انھوں نے طے کیا کہ حضرت عمرؓ کے تمام خطوط جمع کئے جائیں۔ بعد کو ان میں توسیع کر کے ان کے خطبات اور حکیمانہ اقوال بھی اسی پروگرام میں شامل کر لئے اور کتاب کا نام "فصل الخطاب" تجویز کیا۔ گزشتہ ۴۰-۴۵ برس میں انھوں نے اس کام کی تکمیل کے لئے خدا معلوم، کیا کیا اور کہاں کہاں سے مواد جمع کیا ہے۔ خود رامپور کا کتاب خانہ جتنا بلند پایہ ہے، وہ اصحابِ نظر سے مخفی نہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے کلکتے اور پٹنے کا سفر کیا اور وہاں کے ذخیروں سے استفادہ کیا ہے۔ کسی زمانے میں وہ اس کام کی تکمیل کے لئے مصر جانے کے لئے پر تول رہے تھے، بلکہ جب میں وہاں مقیم تھا، تو ایک مرتبہ انہوں نے لکھا کہ عنقریب آنے والا ہوں۔ پھر خدا معلوم، کیا رکاوٹ پیش آگئی کہ وہ سفر نہ کر سکے۔ یہ کام جو انھوں نے اپنی جوانی میں، اور اپنی تصنیفی زندگی کے آغاز میں شروع کیا تھا، آج تک مکمل نہیں ہوا، حالانکہ سینکڑوں صفحات کا مسودہ لکھا پڑا ہے۔

۱۹۲۸ء یا ۱۹۲۹ء کی بات ہے کہ مولانا سید ہاشم ندوی (جن کا اوپر ذکر ہو چکا ہے) پہلی مرتبہ رامپور تشریف لائے۔ دائرۃ المعارف عثمانیہ، حیدرآباد کی طرف سے کوئی کتاب چھپنے والی تھی۔ وہ اس کا رامپوری مخطوطے سے مقابلہ کرنے کی غرض سے یہاں آئے تھے عرشی صاحب

ان ایام میں مطالعے کے لئے باقاعدگی سے کتاب خانے میں حاضری دیا کرتے تھے۔ یہیں مولانا ہاشم سے ملاقات ہوئی۔ ملاقات نے دوستی کی شکل اختیار کر لی۔ (اسی کا نتیجہ تھا کہ انھوں نے بعد کو ان کی سفارش ناظم ندوۃ العلما سے کی اور یہ سفیر مقرر ہوئے جس کا ذکر گزر چکا ہے) عرشی صاحب نے انھیں مخطوطات کے مقابلے اور تصحیح کا کام کرتے دیکھا تو ان کے دل میں بھی گدگدی ہوئی کہ میں بھی کوئی اس طرح کا کام کروں۔ چونکہ تجربہ نہیں تھا، اس لئے ڈرے کہ اگر کوئی بڑا کام ہاتھ میں لیا، تو خدا معلوم، اس کی تکمیل کتنا وقت لے لے۔ لہٰذا ٹوہ ہوئی کہ کوئی مختصر مخطوطہ دستیاب ہو جائے۔ حسن اتفاق سے رامپور ہی کے کتاب خانے میں مطلوبہ چیز مہیا ہو گئی۔ یہاں ابو عبید القاسم بن سلام ہروی بغدادی کا ایک مختصر رسالہ 'کتاب الاجناس' کے نام سے محفوظ ہے۔ عرشی صاحب نے اسے لے لیا۔ اس کا دوسرا نسخہ تو کہیں تھا نہیں، اسی واحد نسخے کے متن کی جوہری کی صحاح وغیرہ کی مدد سے تصحیح کی، ضروری حواشی لکھے اور مسودہ ہاشمی صاحب کے حوالے کیا گیا کہ اگر ممکن ہو، تو اسے دائرۃ المعارف کی طرف سے شائع کروا دیں۔ مولانا اسے اپنے ساتھ حیدرآباد لیتے گئے، لیکن دائرۃ المعارف نے اسے شائع کرنے سے معذرت کر دی۔ آخر یہ رسالہ نظرِ ثانی کے بعد کتاب خانۂ رام پور کی مطبوعات میں شامل ہوا، بلکہ اس سلسلے کا آغاز ہی اس سے ہوا۔

اردو میں کتابیں بہت بے پروائی سے لکھی جایا کرتی تھیں اور صورتحال اب بھی کچھ بہتر نہیں، یہاں تک کہ خطی نسخوں کے چھاپنے میں بھی کسی محنت اور اہتمام کی ضرورت نہیں سمجھی جاتی تھی۔ کبھی کسی قلمی کتاب کے تمام نسخوں کے جمع کرنے کی کوشش نہیں ہوتی تھی۔ متن میں جن اشخاص کے نام ہوتے، ان سے متعلق کوئی معلومات فراہم نہیں کی جاتی تھیں۔ غرض کہ حواشی لکھنے کا رواج ہی نہیں تھا۔ عرشی صاحب نے ۱۹۳۷ء میں 'مکاتیبِ غالب' شائع کی اور اس پہلی کتاب ہی نے انھیں ہمارے محققین کی صفِ اوّل میں نمایاں مقام پر پہونچا دیا۔ یہ خطوط ستر پچھتر برس سے کتاب خانۂ رامپور میں پڑے تھے، لیکن کسی نے ان کی طرف توجہ نہ کی، اور میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ اچھا ہی ہوا کہ ان کی طرف کسی کا دھیان نہیں گیا، ورنہ کوئی اناڑی "ڈاکٹر" انھیں غلط سلط چھاپ دیتا، اور یوں یہ ہمیشہ کے لئے غارت ہو جاتے۔ عرشی صاحب نے انہیں زندۂ جاوید کر دیا۔ پھر جس اہتمام سے یہ کتاب شائع ہوئی، وہ بجائے خود اردو طباعت میں سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ اس پہلو سے اگر کوئی کتاب اس کا مقابلہ کر سکتی ہے، تو وہ عرشی صاحب ہی کا شائع کردۂ 'انتخابِ غالب' ہے۔ اردو میں اتنی حسین کتاب آج تک شائع نہیں ہوئی۔

یوں اردو میں تحقیقی کام کرنے والے تو بہت ہیں، لیکن ایسے جن کا کام درخورِ اعتنا بھی ہو یا جس میں زندہ رہنے کی صلاحیت ہو، ان کے نام ایک ہاتھ کی انگلیوں سے بھی کم ہیں۔ ایسے میں ظاہر ہے کہ ان کے سامنے کسی اردو محقق کی مثال تو ہو نہیں سکتی تھی، لے دے کے ایک شبلی تھے، جو کسی درجے میں ان کے معیار پر پورے اتر سکتے تھے۔ زمانہ پچھلے پچاس برس میں ان سے بھی کہیں آگے نکل گیا ہے۔ بس اس صورت میں انھیں بیشتر اپنے ہی زورِ بازو پر اعتماد کرنا پڑا۔ اپنے عربی اور فارسی کے ذوق اور مطالعہ کی بدولت وہ مستشرقین کے کام اور طریقِ کار سے بخوبی واقف ہیں۔ بروکلمان اور براؤن کے وہ خاص طور پر مداح ہیں۔ نولڈیکے کی تحریریں

انھوں نے خود تو نہیں پڑھیں، لیکن ظاہر ہے کہ ان سے متعلق بھی کافی سنا ہے۔ ان سب عوامل نے ان کو متاثر کیا ہے اور ان کی یہ خواہش رہی ہے کہ کسی سے پیچھے نہ رہیں۔ ان کی تحریر میں جو سادگی اور نرمی ملتی ہے، یہ حالی کی دین ہے۔ وہ سخت سے سخت اختلاف رائے اور تنقید کے وقت بھی اپنی فطری صلح پسندی اور سلامت روی کی سطح سے نیچے نہیں اتر سکتے۔

وہ اُردو، فارسی، عربی تینوں زبانوں پر یکساں قدرت رکھتے ہیں۔ اُردو میں ان کا کام اتنا ہے کہ کسی سے مخفی نہیں دستور الفصاحت کے نام حواشی فارسی میں ہیں۔ تفسیر ابو سفیانؓ تورّی کو عربی میں مرتب کیا ہے، یہ دیدہ زیب ٹائپ میں ابھی پچھلے دنوں شائع ہوئی ہے۔ انھوں نے کوئی کام قدر دوم کا نہیں کیا۔ ان کی اصابتِ نظر کی یہ بہت بڑی دلیل ہے کہ بیشتر کاموں میں ان کے پاس کوئی نمونہ نہیں تھا۔ انھوں نے "خود کردہ را گرد خود گلِ کوزہ" کے مصداق آپ ہی اپنے لئے راہ بنائی اور آپ ہی اسے روشن کیا، جس سے ان کے بعد کے آنے والے ہدایت پا رہے ہیں، اور پاتے رہیں گے۔

عرشی صاحب پتھر کی چھپائی کے خلاف ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ اس میں بہت نقائص ہیں۔ کتابت غیر ہموار ہوتی ہے — کوئی لفظ بڑا، کوئی چھوٹا۔ پروف کی تصحیح بھی ٹائپ میں زیادہ آسانی سے ہو سکتی ہے۔ اپنی اسی پسند کی خاطر انھوں نے کتاب خانے کی ملازمت سے قبل ایک مرتبہ اُردو ٹائپ رائٹر بیچنے کا کاروبار بھی کیا تھا، اگرچہ وہ ناتجربہ کاری کی نذر ہو گیا، اور اسے بہت نقصان اٹھانے کے بعد بند کرنا پڑا۔ حسن اتفاق دیکھئے، کہ عرشی صاحب کی بیشتر کتابیں ٹائپ ہی میں چھپی ہیں۔

شعر گوئی عرشی جو آج ان کا علم بن گیا ہے، دراصل ان کا تخلص ہے۔ شعر گوئی کا مادّہ ان میں بچپن سے تھا، چنانچہ اوپر ان کے بچپن کا ایک شعر نقل کر آیا ہوں، جو انھوں نے "معین خان ڈاکو کا واقعہ" میں لکھا تھا۔ مدرسۂ مطلع العلوم کی تعلیم کے دوران میں بھی ایک مرتبہ چند شعر کہنے کا اتفاق ہوا، لیکن مولانا ہزاروی نے کچھ ایسے انداز میں چشم نمائی کی کہ اس کے بعد انھوں نے شعر گوئی گویا ترک ہی کر دی۔

ان کے ایک ماموں تھے مولوی احمد جان خان۔ یہ پیشے کے لحاظ سے وکیل تھے۔ شعر بھی کہتے اور اثرؔ تخلص کرتے تھے۔ نواب خلد آشیاں کلب علی خاں مرحوم کے ایک بیٹے شبیر علی خاں عرف ننھے صاحب سے ان کے مراسم بہت دوستانہ بلکہ بے تکلفانہ تھے۔ ان صاحبزادے کا ۱۹۳۱ء میں انتقال ہوا۔ یہ بھی شعر کہتے تھے۔ تخلص شبیرؔ تھا اور داغؔ کے شاگرد تھے۔ وہ سال میں ایک دو مشاعرے اچھے خاصے پیمانے پر ضرور کرتے تھے۔ عرشی صاحب ان مشاعروں میں اپنے ماموں کے ساتھ جاتے اور مختلف شعرا کا کلام سنتے۔ ننھے صاحب خود بھی اچھے شاعر تھے اور ان کا پڑھنے کا انداز بڑا پُرسوز اور دل دوز تھا۔ انھوں نے اپنی ساری جائداد اپنے ہاتھوں سے تباہ کر لی تھی اور بڑی عُسرت اور تنگدستی کی زندگی بسر کرتے تھے۔ اگرچہ وہ موسیقی جانتے تھے لیکن پڑھتے تحت اللفظ تھے۔ ان کی پُر درد آواز اور حسبِ حال اشعار، یوں معلوم ہوتا تھا کہ فریاد کر رہے ہیں۔ سننے والے ان کا کلام سن کر آبدیدہ ہو جاتے تھے۔ عرشی صاحب کا بچپن کا زمانہ، یہ ان مجلسوں سے خاص طور پر متاثر ہوئے، اور ننھے صاحب کا کلام سننے سے یہ ہُوا

کہ ان کی شاعرانہ صلاحیت مردہ نہ ہو سکی۔ اگرچہ اس زمانے میں انھوں نے کچھ کہا نہیں، لیکن شعر سے بکلّی قطع تعلق بھی نہ ہو سکا۔

ستمبر ۱۹۲۲ء میں یہ لاہور گئے۔ اسی سال ڈاکٹر وحید حسین عندلیب شادانی بھی بی اے کی تعلیم حاصل کرنے لاہور پہنچے اور اتفاق سے اسی مکان میں مقیم ہو گئے، جہاں مولانا شادؔاں بلگرامی مرحوم کے ساتھ عرشی صاحب رہتے تھے۔ ان کا آپس میں ارتباط بڑھا اور بیشتر خالی وقت ایک دوسرے کی صحبت میں گزرنے لگا۔ عندلیب شادانی خوش ذوق شاعر ہیں، اس پر مستزاد، غزل پر شوش گلو بھی۔ حافظہ بھی بلا کا پایا ہے، اردو، فارسی اساتذہ کے ہزاروں اچھے شعر یاد ہیں۔ طبیعت باغ و بہار اس پر مستزاد۔ غرض یہ ماحول شعر گوئی کے لئے بیحد سازگار تھا۔

ایک دن شام کو یہ کمرے پر اکیلے تھے۔ وقت کاٹنے کو کوئی رسالہ اٹھالیا، جس میں جوشؔ ملیح آبادی کی ایک غزل چھپی تھی۔ مطلع اور مقطع تھا:

آنکھیں ہتھیلیوں سے مَل، نیند ہے چشمِ نازمیں — بھر دے حنا کا رنگ بھی نرگسِ نیم باز میں
دیکھنا، ٹوٹنے کو ہے جوشؔ کا دل بھی عنقریب — ذکر تھا کل یہ حسن کے خلوتیانِ راز میں

بعض اوقات انسان کی انفعالی کیفیت ایسی ہوتی ہے کہ اس پر معمولی بات بھی بہت اثر کرتی ہے، حالانکہ عام حالات میں وہ اسے کسی توجہ کا مستحق خیال نہیں کرے گا۔ آپ نے بعض جگہ اولیاء اللہ کے وجد و کیف کے حالات دیکھے ہوں گے کہ فلاں بزرگ کو قوالی کی مجلس میں حال آگیا، اور انھوں نے کسی خاص شعر کو متواتر پڑھوایا اور اسی کو سنتے سنتے ان کا مرغِ روح قفسِ عنصری سے پرواز کر گیا۔ جوشؔ کی یہ غزل بھی عرشی صاحب کے لئے دیوانے کی ہُو ثابت ہوئی۔ دس پندرہ منٹ کے اندر ہی ان کے ذہن میں شعر کلبلانے لگے۔ اور انھوں نے اسی زمین میں دو تین شعر کہہ لئے۔ مطلع تھا:

اتنا نیاز آگیا اُس کے ہجومِ ناز میں — عشق کا تذکرہ ہوا خلوتیانِ راز میں

دو ایک دن میں غزل پوری کر لی، لیکن کسی سے اس کا ذکر نہیں کیا۔ اور قیامِ لاہور کے سال بھر میں کچھ زیادہ کہا بھی نہیں مشکل سے دو تین غزلیں ہوئی ہوں گی۔

جب یہ رام پور والپس آئے اور ان کے ماموں احمد جان خاں اثرؔ مرحوم کو ان کے ذوقِ شعر گوئی کا علم ہوا، تو انھوں نے اصرار کر کے ان سے کلام سنا، اور پسند کیا، حوصلہ افزائی کی اور اپنے دوستوں سے بھی اس کا ذکر کیا۔ چنانچہ جب صاحبزادہ ننھے صاحب نے مندرجۂ صدر مطلع سنا تو کہا کہ مصرعِ ثانی میں 'عشق کا تذکرہ' کی جگہ 'تذکرۂ وفا' بنا دیجئے۔ انھوں نے اصلاح قبول کر لی۔

ابتدائی کلام میں انھوں نے تخلص تاجؔ اختیار کیا تھا۔ ہوا یہ کہ ان کی ایک ماموں زاد بہن انھیں امتیاز بھائی کی جگہ تاج بھائی کہا کرتی تھیں۔ لاہور کے سید امتیاز علی تاجؔ کا نام بھی مشہور ہو چکا تھا، اس لئے انھوں نے بے تکلف یہ تخلص رکھ لیا۔ مگر سال ایک بعد دل میں اندیشہ گزرا کہ سید امتیاز علی تاجؔ کا نام اتنا مشہور ہے، کہیں لوگ میرے کلام کو ان سے منسوب نہ کر دیں۔ چنانچہ تاجؔ ترک

کر کے تخلص عرشی رکھ لیا۔ یہ تخلص کچھ ایسا مشہور ہوا ہے کہ آج لوگ ان کے نام سے زیادہ اسے استعمال کرتے ہیں۔

عرشی صاحب نے کسی سے اصلاح نہیں لی۔ جو کچھ کہا، خود ہی اس پر غور کر لیا۔ اگر کہیں کوئی تبدیلی ضروری معلوم ہوئی، تو کر لی، ورنہ شعر کو جوں کا توں رہنے دیا۔ کلام کی مقدار اچھی خاصی ہے۔ زیادہ توجہ غزل کی طرف ہے۔ چند نظمیں اور رباعیاں بھی کہی ہیں، لیکن ان کی تعداد آٹے میں نمک کے برابر ہے۔

وہ مشاعروں میں شریک نہیں ہوتے، رسالوں میں اپنا کلام چھپوانے کو بھی پسند نہیں کرتے، کبھی کبھی ان کی غزل کہیں چھپ جاتی ہے، تو یہ بھی استثنائی صورت ہے۔ کہتے ہیں کہ دیوان شائع کرنے کا میرا کوئی ارادہ نہیں، کیونکہ مجھے اپنا کلام خود پسند نہیں۔ اساتذہ کا کلام پڑھ پڑھ کے ذوقِ شعری کچھ ایسا بلند ہو گیا ہے کہ مجھ میں ویسا کلام کہنے کی صلاحیت نہیں اور چونکہ خود اس درجے کا شعر کہہ نہیں سکتا، پھر اس کلام کی اشاعت سے کیوں اپنے آپ کو بدنام کروں!

اُردو میں اسٹیج اور ڈرامے کے ابتدائی نمونے

ڈاکٹر صفدر حسین

دنیا میں ڈرامے کی پیدائش ان مذاہب کے گہواروں میں ہوئی جو اصنام پرستی کی طرف مائل تھے اور جن میں اساطیری تصورات سے عقیدت پائی جاتی تھی۔ یہ لوگ اپنے دور کہانت میں جس چیز سے خوف کھاتے یا متعجب ہوتے تھے اسے دیوی یا دیوتا کا نام دے دیتے تھے اور پھر اس کی تعریف میں بھجن کہتے، مائیت گاتے، نظمیں لکھتے اور تمثیلی انداز میں اس کی صفات کا اظہار کرتے تھے۔ اس طرح دیویوں، دیوتاؤں اور مذہبی رہنماؤں کی زندگی کے واقعات کو تمثیلی انداز پیش کرنا عبادت کا ایک اسلوب ہو گیا اور جوشِ مذہبی کی وجہ سے بہت سے ڈرامے وجود میں آگئے۔ مشرق و مغرب میں چین، ہندوستان اور یونان ایسے ممالک ہیں جو اپنی دیومالا کی وجہ سے بہت مشہور رہے ہیں۔ انہوں نے خرافاتی (MYTHOLOGICAL) تصورات سے طویل عرصہ تک دلچسپی لی ہے اس لیے ان کے یہاں مذہبی روایات کو ڈرامے کے رنگ میں پیش کرنے کا دستور رہا ہے لیکن ان تینوں ملکوں نے ایک دوسرے سے آزاد رہ کر ڈرامے کی تخلیق و ترویج میں حصّہ لیا ہے۔ چنانچہ یونان میں ایس کائی لس (AESCHYLUS) سوفوکلیز (SOPHOCLES) اور یوری پڈیز (EURIPIDES) اور ہندوستان میں بھاس، اشوگھوش، کالی داس، بھوبھوتی، ہرش دیو، اور راج شیکھر وغیرہ نے بہت سے اعلیٰ ڈرامے لکھے ہیں۔

ہندوستان میں لفظ ڈراما کا سنسکرت مترادف ناٹک تھا جس کے معنی جسمانی حرکات یا ناچ کے ہوتے تھے۔ چونکہ رقص اور اداکاری دونوں میں اعضا کی حرکات، تاثرات کے اظہار کا ذریعہ ہوتی ہیں اس لیے ناٹک مجموعہ ہوتا ہے اداکاری اور رقص و غنا کا۔ ناٹک کے عناصر چاروں ویدوں میں بکھرے ہوئے تھے جن کے انتخاب، ترتیب اور تشکیل سے ناٹیہ وید تیار ہوا اس کے متعلق متعدد مذہبی روایات مشہور ہیں جن میں سے مقبول ترین روایت یہ ہے کہ برہما نے راجہ اندر اور دوسرے دیوتاؤں کی فرمائش پر یہ پانچواں وید ترتیب دیا تھا۔ اس کا فن سب سے پہلے بھرت منی کو سکھایا گیا تھا جس کے ذریعے یہ تمام دنیا میں پھیل گیا۔ ہندو روایات کے مطابق ڈرامے کی تاریخ کا آغاز انہیں بھرت منی کے ذریعے سے ہوا اور "اندر دھوج" "امرت منتھن" اور "لکشمی سوئمبر" وہ ابتدائی ڈرامے ہیں جو اوّل اوّل عالمِ بالا میں دیوتاؤں کے حضور کھیلے گئے اور پھر دشنو جی کی زوجہ اُردسی کے توسط سے دنیا میں آگئے۔ غرض ناٹک کی مذہبی، فنی اور تدریجی حیثیت نے اس فن کا وقار بلند رکھا۔ اور یہیں سے آگے چل کر ناٹک شاہی محلوں میں ایک مقدس تقریب کی حیثیت سے مقبول ہوا۔ مذہبی عقیدت اور شاہی سرپرستی دونوں نے مل کر اس کو عظمت دی تو پھر صدیوں پر پھیلے ہوئے زمانے میں سیکڑوں ڈرامے کیوں نہ تصنیف ہوتے۔ غرض ان ڈراموں کی ارتقائی صورت شاہد ہے کہ ہندوستان کا ناٹک اپنی بالکل انفرادی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں یونانی ڈرامے کے برخلاف وقت، جگہ اور حرکت کی وحدت کا احساس نہیں ملتا۔ مقامات اور مناظر اکثر بدلتے رہتے ہیں۔ اس میں بہت سے ایکٹ اور منظر ہوتے ہیں بعض صورتوں میں اس کی طوالت دس ایکٹ تک پہنچتی ہے۔ ایک عجیب بات ان ڈراموں میں یہ بھی ہے کہ ان میں عموماً دو زبانیں استعمال ہوتی ہیں یعنی اونچی ذات کے لوگ سنسکرت بولتے ہیں اور عوام ہمیشہ پراکرت یا مقامی بولیوں میں جواب دیتے ہیں قصے میں ایک مسخرا بھی ہوتا ہے جسے ناٹک کی اصطلاح

میں "وِدوشک" کہتے ہیں۔

یہ ناٹک عموماً شاہی سنگیت شالہ میں پیش ہوتے تھے۔ اسٹیج جو عموماً حاضرین کے سامنے ہوتا تھا پہلے سے ڈرامے میں استعمال ہونے والے سامان سے سجا دیا جاتا تھا۔ اس اسٹیج کے پیچھے ڈراپ کرٹین (DROP CURTAIN) اور ڈراپ کرٹین کے پیچھے روپ بھرنے کا کمرہ ہوتا تھا جہاں سے تیار ہو کر اداکار اسٹیج پر آجاتے تھے۔ ہر عمل کی پیش کش میں یہ اہتمام مدِنظر ہوتا تھا کہ پورا منظر بھرپور تاثر پیش کر سکے۔ دیوی دیوتاؤں اور ان کے مافوقِ فطری تصوّرات کے لیے جس سامان اور فضا کی ضرورت ہوتی تھی اس کو مہیا کرنے کے لیے شاہی انصرام ہی سب سے بہتر تھا لیکن اس میں زحمت یہ تھی کہ یہ ناٹک شاہی خاندان کے افراد، غیر ملکی سفیر، درباری امراء، بڑے بڑے عہدہ دار اور مذہبی رہنما ہی دیکھ سکتے تھے۔ ایسی ہی ایک مثالی پیش کش اُجین کے شاہی سنگیت شالہ میں کالی داس کے شکنتلا کی ہوئی ہوگی جس کی ایک خیالی تصویر پروفیسر ہوزنر نے اس طرح کھینچی ہے۔

"کالی داس نے ایک نیا ناٹک تیار کیا ہے جس کی پہلی نمائش موسم بہار میں قرار پائی ہے اہلِ اُجین اپنے شاعر پہ ناز کر رہے ہیں اور فرطِ ارادت سے کہتے پھرتے ہیں کہ سلاستِ زبان اور صداقت جذبات میں ہندوستان کا کوئی ناٹک شکنتلا کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ مہاراجہ بکرماجیت نے خواہش ظاہر کی ہے کہ یہ ناٹک شاہی محل میں کھیلا جائے۔ منتخب روزگار اداکار، جگت کرتا شاعر، علم پرور دربار اور اس پر موسم بہار کے اجتماع سے جو کیفیت پیدا ہوگی سب اس کے لیے ہمہ تن انتظار ہیں۔ محل کا سنگیت شالہ جو بالعموم رقص و سرود کی محفلوں کے لیے وقف تھا، شکنتلا کی نمائش کے لیے آراستہ کیا گیا ہے۔ اکٹھے ہو جانے والے بڑے بڑے دروازوں کی جگہ اسٹیج کا زردوزی پردہ لٹکا ہے جس کے سامنے ایک کشادہ صحن میں حاضرین کی نشست کا انتظام ہے صحن کے گرداگرد سنگ مرمر کے خوبصورت ستون حلقہ باندھے کھڑے ہیں جن پر تازہ پھولوں کے ہار چڑھائے جا رہے ہیں۔ صحن کے عین وسط میں سُرخ رنگ کا شاہی شامیانہ نصب ہے جس کی سنہری جھالریں چھتا چوند کا عالم پیدا کر رہی ہیں۔ شامیانہ چھ نقرئی چوبوں پر قائم ہے اور چوبیں بجائے زمین کے پھولوں کی ڈھیریوں پر رکھی ہیں۔ اسٹیج کے سامنے بھی پھول سلیقہ سے سجائے گئے ہیں۔ تھیٹر کے پہلو میں شاہی جھنڈا ہوا میں لہرا رہا ہے اسٹیج کا پردہ لعل و الماس سے بنی ہوئی ایک زنجیر سے لٹکا ہوا ہے۔ یہ گراں بہا زنجیر شاعر کی نذر کی جائے گی کیونکہ مہاراجہ خوب جانتا ہے کہ ادب کی قدر کیسے کی جاتی ہے۔

پیدہ سُہری کی نمود کے ساتھ اسٹیج کے عقب میں ساز چھڑتے ہیں اور مہاراجہ بکرماجیت تاج سر پر رکھے شاہی لباس پہنے اپنے حشم خدم کے ساتھ جلوہ افروز ہوتا ہے۔ باج گزار راجاؤں کو تخت کے بائیں اور مہارانی اور کنیزوں کو دائیں ہاتھ جگہ ملتی ہے۔۔۔ مہارانی کی خواص کے ہاتھ میں سونے کی ایک بانسری اور سدا بہار پھولوں کا ایک گلدستہ ہے جو مہارانی۔ ملک الشعراء کو تحفہ میں دے گی۔ سیاہ فام غلام وردیاں پہنے اور ارغوانی کمر بندگلے خواکہات تقسیم کرتے پھرتے ہیں۔ اس کالی گھٹا میں سفید رگ دنوں والی ماہ جبیں حسینائیں موتیوں کی مالا پہنے، الماس کا نیم تاج سر پر رکھے بجلی کی مانند چمک رہی ہیں۔ دور دراز سے آئے ہوئے مہمان اپنی اپنی جگہ پر بیٹھے ایک دوسرے سے باتوں میں مشغول ہیں۔ وزرائے سلطنت، پیشوایانِ مذہب، برہمن اور گشتری، غرض اُجین کی سوسائٹی کی سرمج اس مجلس میں موجود ہے۔۔۔ یکایک ستار، سارنگی اور بانسری کی آوازیں ہم آہنگ ہو کر خوش آئند دھنوں میں نغمے چھیڑتی ہیں۔ اوّل چند خوش گلو سامنے آکر بھجن گاتے اور مہاراجہ اور پنڈتوں کا سواگت کرتے ہیں۔ اس کے بعد سوتر دھار دعائیں دے کر ایک مزاحیہ نظم کے ذریعہ حاضرین سے متوجہ ہونے کی درخواست کرتا ہے۔ اب بادشاہی حاجب جواہرات کی ٹکی ہوئی زنجیر کھول کر اعزاز کے طور پر کالیداس کے سر پر رکھ دیتا ہے اور پردہ دو حصوں میں بٹ کر پیچھے سمٹ جاتا ہے۔ حاضرین تالیاں بجاتے ہیں۔ سب سے پہلے جنگل کا سین سامنے آتا ہے جس کے آبشاروں کی آواز دور تک سنائی دیتی ہے۔ طلوعِ آفتاب کی سنہری کرنیں، سبز درختوں کے پتوں سے چھن چھن کر مہاراجہ دشنیت (ناٹک کا کردار)

کے چہرے پر پڑی ہیں۔ مہاراج دہقانی لباس پہنے تیر اور کمان ہاتھ میں لیے اپنے شکاری رتھ سے اتر کر فیصیح سنسکرت میں رتھ بان سے مخاطب ہوتا ہے اب اسٹیج کا پچھلا حصہ بلند کیا جاتا ہے جس سے ایک چراگاہ سامنے آجاتی ہے۔ سوتر دھار اپنے لمبے عصا کو گردش دے کر شکنتلا کے اسٹیج پر آنے کا اعلان کرتا ہے۔ دم بخود حاضرین یہ دیکھنے کے لیے بیتاب ہیں کہ آیا داکارہ اپنے فرض سے عہدہ برآ ہوتی ہے۔ وہ اپنے لب کھولتی ہے تو اس کے مُنہ سے ہر لفظ موسیقی میں ڈوب کر نکلتا ہے۔ اس کے بیٹنے کا اسحار، اس کی رعنائی، اور بلا تصنع حرکات حاضرین کے دل پر قبضہ کر لیتی ہیں۔ دربار کو فرطِ حیرت سے تالیاں تک بجانے کا ہوش نہیں رہتا۔ غرض اس طرح یہ ناٹک انجام تک پہنچتا ہے۔"

مختصر یہ کہ سنسکرت ڈراما اور اس کی پیش کش کا اہتمام یہ تھا جو برہمنوں کے عروج تک باقاعدہ ترقی کرتا رہا۔ لیکن جب راجپوتوں کے حملوں اور ان کے بعد طوائف الملوکی کا دور شروع ہوا تو سنسکرت کے زوال کے ساتھ ناٹک کا فن بھی معرضِ انحطاط میں آگیا اب ڈرامے نے درباروں، برہمنوں اور پنڈتوں کی آغوش سے نکل کر عوام کے دامن میں پناہ لی اور اپنی لسانی ہیئت بدل کر سنسکرت کے بجائے پراکرت میں پیش ہونے لگا۔ اس انقلاب اور تبدیلی سے فن اور زبان دونوں کا معیار گرتا رہا یہاں تک کہ مسلمانوں کی آمد کے وقت ہندوستانی ناٹک اپنی انتہائی پستی کے عالم میں تھا جسے رام لیلا، کرشن لیلا، سوانگ اور یہ روپ سے زیادہ حیثیت حاصل نہ تھی۔ رام لیلا میں رامچندر جی کے واقعات تمثیلی انداز میں دکھلائے جاتے تھے اور اسکی پیش کش کے لیے دسہرہ کا زمانہ مخصوص ہوتا تھا۔ ان تمثیلوں میں نوعمر اور نابچہ کارکن کام کرتے تھے جنکی باقاعدہ فنی تربیت کا کوئی خاص انتظام نہ کیا جاتا تھا پھر بھی ہر سال مختلف پہلے سے خاص خاص قصبوں اور شہروں کے مخصوص محلوں میں اسکی تیاریاں شروع ہو جاتی تھیں اس شوق، مذہبی عقیدت اور رسمی اعادے کے باعث ڈرامے کی یہ شاخ اپنے فنی زوال کے باوجود زندہ رہی اس قبیل کی یہ تمثیل کرشن لیلا تھی جسے رہس بھی کہتے تھے اس میں سری کرشن جی کی زندگی کے واقعات پیش کیے جاتے تھے۔ رام لیلا کے برخلاف کرشن لیلا کے لیے کسی مخصوص موسم کا تعین نہ تھا۔ عام طور پر اس کی نمائش میلوں ٹھیلوں یا بعض خصوصی تقاریب کے موقعوں پر ہوتی تھی

ان مذہبی تمثیلوں کے علاوہ بعض ناٹک منڈلیاں بھی کچھ سوانگ تیار رکھتی تھیں اور کھانے کمانے کی غرض سے گاؤں گاؤں گھوم کر اپنے چوک جماتی تھیں ان کے سوانگ اگرچہ رقص، غنا اور اداکاری تینوں کا مجموعہ ہوتے تھے اور ان کی کہانیاں بھی ہندوستان کے مذہبی اور قومی واقعات سے ماخوذ ہوتی تھیں لیکن ان کے اداکار، مہتمم اور تماشبین سب کے سب عموماً غیر تعلیم یافتہ اور جاہل ہوتے تھے۔ جنہیں فن کا مطلق شعور نہ تھا، اس لیے ان تماشوں سے نہ تو کسی قسم کا مذہبی اور قومی جوش پیدا ہو سکتا تھا، نہ کسی فلسفۂ حیات یا درسِ اخلاق کا امکان تھا اور نہ کوئی فنی خدمت ہوتی تھی۔ غرض ناٹک کا فن اس کسمپرسی اور زوال کے عالم میں تھا جب مسلمان ہندوستان میں داخل ہوئے۔ اور چونکہ اسلام کا ضابطۂ حیات، رقص و غنا کا شمار لہو و لعب میں کرتا ہے اس لیے قرونِ وسطیٰ کے ہندوستان میں (جب کہ اسلامی حکمرانوں کا مذہبی احساس بیدار تھا) تھیٹر یا ڈرامے کی طرف توجہ نہ ہو سکی۔ علاوہ ازیں چونکہ فن کا معیار بھی اس قدر پست ہو چکا تھا کہ اس میں مسلمان تو مسلمان، خود ہندوؤں کے لیے بھی کوئی کشش باقی نہیں رہی تھی اس لیے نئے حکمران (یعنی مسلمان) ایک مدت تک ناٹک اور ڈرامے سے بالکل بیگانہ رہے۔ جب مغلیہ عہد میں دونوں قوموں میں قربت و قرابت اور خصوصی آمیزش شروع ہوئی تو ڈرامے پر شاہی توجہ کے امکانات خاصے اچھے تھے۔ لیکن ایک طرف تو سنسکرت سے نا واقفیت کے باعث اعلیٰ درجے کے ناٹکوں تک مسلمانوں کی دسترس نہ تھی اور دوسرے عام مروجہ زبانوں میں جو مواد موجود تھا وہ اپنے پست معیار کے باعث قابلِ اعتنا نہ تھا۔ پھر جیسا کہ ہم بیان کر چکے ہیں اسلامی روایات بھی چونکہ ان مشاغل کے منافی تھیں اس لیے مذہبی احتیاط میں ڈراما اسلامی عہد میں درباری سرپرستی سے محروم رہا البتہ جنتا کی دلچسپیوں کے سبب سے بھانڈوں اور نقالوں کی نقلیں اور بہروپ کے کرشمے مقبول بھی رہے اور ان میں کچھ جدتیں بھی ہوئیں۔

یہ بات خاصی مشہور ہے کہ اسلامی عہد میں سب سے پہلے فرخ سیر کے زمانے میں نواز نامی ایک شخص نے شکنتلا ناٹک کو سنسکرت زبان سے بھاکا میں منتقل کیا تھا۔ اور اسی تلخیص یا ترجمے کو ایک صدی بعد ڈاکٹر گلکرائسٹ کی فرمائش پر کاظم علی جوان نے ۱۲۱۶ھ/۱۸۰۱ء میں اردو کا جامہ پہنایا تھا۔ نواز کا شکنتلا ڈراما تھا یا قصہ اس بات کا پتہ نہیں چلتا۔ کاظم علی جوان نے بھی اس کو ڈراما نہیں بلکہ قصہ بتایا ہے۔ اگر اصل متن کو ڈراما بھی سمجھ لیا جائے تو اس کی تلخیص تو سراسر قصہ ہے اسے ہم کوئی ڈرامائی تخلیق نہیں مان سکتے۔ اور چونکہ ان دونوں کا مقصد اسٹیج پر پیش کئے جانے کے بجائے محض پڑھنے کا مواد فراہم کرنا تھا اس لیے نہ اصل کاوش کو اور نہ اس کے اردو ترجمے کو ہم ڈرامائی تشنو تما کی کوششوں میں شامل کر سکتے ہیں۔ اردو ڈرامے کی ایجاد و آغاز، رواج عام اور سرپرستی کا سہرا یقیناً لکھنؤ کے سر ہے جس کے ایک نوعمر بادشاہ نصیر الدین حیدر نے مسلمان حکمرانوں میں سب سے پہلے اپنے رقص و غنا کے جلسوں کی ترتیب میں ہندو دیومالا سے کام لے کر ڈرامے کی تخلیق و ترویج میں پہلا قدم اٹھایا۔ ان جلسوں کی اختراع کے متعلق رجب علی بیگ سرور "فسانۂ عبرت" میں لکھتے ہیں۔

"کسی نے راگ مالے کی کتاب نذر دی، فرمایا اس کا جلسہ ہو۔ جو راگنی جس صورت و پوشاک سے دیکھی وہی صحبت ٹھہری۔ ایک بھیرویں کے جلسے میں پانچ سو عورت دلہن کا لباس پہنے، ہاتھوں پاؤں میں مہندی لگی، چوڑی شہانی، سر سے پانک جواہر کا زیور۔ ایک راگنی کی صحبت تین ۳ دن ہوتی تھی۔ اندر سبھا کی آبرو کھوتی تھی۔ انصاف شرط ہے کیسا وہ جلسہ ہوگا اور کیا صرف ہوا ہوگا۔" (۱)

اس سے اگلا قدم شہزادہ واجد علی شاہ نے اٹھایا جن کے ذوقِ موسیقی اور اداکاری نے ہندو راگ مالا اور دیومالا سے امداد لے کر اپنے زاہجادی رہس کی صورت میں ڈراما اور تھیٹر کے ابتدائی نمونے پیش کیے نوجوان شہزادے کی عمر مشکل سے بیس سال ہوگی۔ جب ۱۲۵۸ھ/۱۸۴۲ء میں باپ کی تاجداری رہس کی ولی عہدی کا زمانہ شروع ہوا۔ جب ان کے مالی وسائل میں کشادگی اور فراوانی پیدا ہو گئی تو انہوں نے اپنے ذوقِ جمال اور مذاقِ فنونِ لطیفہ کی تسکین و تکمیل کے خیال سے حسین و نوعمر طوائفوں کو جمع کر کے اپنے حسبِ منشا ان کی تربیتِ رقص و موسیقی کا انتظام کیا۔ اس تربیت گاہ کے لیے انہوں نے ملک بھر سے نامی و گرامی موسیقار اور سازندے بلا کر ان خوش جمالوں کی تعلیم پر متعین اور پھر اس تمام کارخانے کو "پری خانہ" کا نام دے دیا۔ پری خانے کی تشکیل کے بعد ان کی نظر ہندوستانی راگ راگنیوں اور رہس کے جلسوں کی طرف بھی گئی جو ملکی روایات کے مطابق ہندو سوسائٹی میں بہت مقبول تھے واجد علی شاہ میں چونکہ موسیقی کا ذوق، اداکاری کے مقابلے میں کچھ زیادہ ہی قوی تھا اس لیے قیاس کہتا ہے کہ پہلے ان کا خیال موسیقی کے رہس کی طرف گیا ہوگا اور پھر اس پر اضافہ کر کے انہیں ناٹک کی صورت دی ہوگی چنانچہ ولی عہدی ہی کے زمانے میں انہوں نے رادھا کنہیا رہس کو اپنے مذاق اور اپنے معتمینِ موسیقی کے مشورے کے مطابق ایک مختصر ڈرامے کی سی حیثیت دے دی جو رقص و سرود اور اداکاری کے امتزاج کا ایک اچھا نمونہ ہے یہ ناٹک بعد کو واجد علی شاہ کی معروف تصنیف "بنی" میں جو ۱۲۹۲ھ/۱۸۷۵ء میں بمقام مٹیا برج ترتیب پا کر طبع ہوئی تھی شامل ہو کر طبع ہو گیا۔ اس ناٹک کی ترتیب و تالیف اور پیش کش کا زمانہ ہر صورت سے ۱۲۶۳ھ/۱۸۴۶ء سے قبل ہے۔

اس ناٹک کی کہانی یہ ہے کہ سحرا نام کی ایک جوگن اپنے خادم غربت سے اپنے دل کا حال بیان کرتی ہے کہ اسے چوبیس سال سے یہ غم ہے کہ رادھا کنہیا کا ناچ نہیں دیکھا۔ جوگن کی یہ خواہش سن کر غربت وعدہ کرتا ہے کوشش کے لیے نکلتا ہے۔ اس کی ملاقات عفریت دیو سے ہو جاتی ہے جو اس کا

---

(۱) فسانۂ عبرت صفحہ ۹۰ مطبوعہ مطبع نجم العلوم کارنامہ لکھنؤ ۱۸۸۳ء

پرانا دوست تھا۔ غربت جوگن کے غم کا مارا حال غربت سے بتا کر امداد طلب کرتا ہے غربت غربت کو غفراں پری اور ارغوان پری کے پاس لے جا کر جوگن کی یہ آرزو بیان کرتا ہے۔ پریاں جوگن کو لے آنے کا حکم دیتی ہیں۔ غربت اور غربت جا کر جوگن کو لے آتے ہیں اور پریوں کے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ پریاں جوگن کے دل کا حال دریافت کرتی ہیں اور پھر دیو کو حکم دیتی ہیں کہ جوگن کو رادھا کنھیا کا ناچ دکھایا جائے۔ ناچ کا اہتمام ہوتا ہے پہلے رادھا کنھیا اور سکھیاں مل کر ہنڈولا گاتے ہیں پھر راجا رام چندر کی جے کہہ کر رادھا اور کنھیا ایک دوسرے کے مقابل ایستادہ ہو جاتے ہیں اور سکھیاں بھی نصف ایک طرف اور باقی نصف دوسری طرف کھڑی ہو جاتی ہیں۔ رادھا کنھیا سوالی جواب کے انداز میں گانا گاتے اور ارتھ بھاؤ بتاتے جاتے ہیں۔ مثلاً رادھا کہتی ہیں۔

(بیت) مجمع غیر میں ایسا ستم ایجاد کیا — قاتلا! بھول کے ہم کو نہ کبھی یاد کیا

(دوہرا) میں برہنی سنجوگ سے نگ نہ کوڑ ساتھ — ناری چھوت بید کے چھچھلا ہو گئے ہاتھ

کنھیا جواب دیتے ہیں۔

(بیت) نام میرا ہے کنھیا میں تجھے جانتا ہوں — رادھا جی جان سے میں تجھ کو سوا مانتا ہوں

(دوہرا) رادھا جی کے انگ پر بندیاں چھت دیت — مالو چھولی کیتکی بھونرا باسن لیت

جس وقت یہ سوال و جواب ہو رہے ہیں رادھا کو وہ مرلی یاد آتی ہے جس میں چھ راگ اور چھتیس راگنیاں بج سکتی تھیں۔ رادھا کنھیا سے وہ مرلی طلب کرتی ہیں۔ کنھیا جواب دیتے ہیں کہ وہ مرلی گم ہو گئی۔ اس پر رادھا جی روٹھ جاتی ہیں کیونکہ انہیں یہ شک ہوتا ہے کہ کنھیا نے وہ مرلی ان کی ایک رقیب کبڑی کو دے دی ہے۔ کنھیا منانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن وہ نہیں مانتیں۔ آخر کنھیا جی اپنے ملازم رام چیرا کو بلا کر مشورہ لیتے ہیں اور اس کے کہنے کے مطابق اول رادھا کی سکھی للتا کو درمیان میں ڈال کر صلح چاہتے ہیں لیکن یہ صورت بھی کارگر نہیں ہوتی تو رام چیرا کے مشورے سے تپسیا کرتے ہیں اور داتا سے رادھا کو مانگتے ہیں اس عمل سے رادھا جی دوڑ کر کنھیا کے گلے سے چمٹ جاتی ہیں لیکن مرلی مانگنے کی دُھن اب بھی نہیں چھوڑتیں بالآخر کنھیا مرلی کی تلاش میں نکلتے ہیں وہ مرلی ڈھونڈھتے ہوئے ایک کنھیا کے قریب جا نکلتے ہیں جہاں چار پنہارنیں پانی بھر رہی ہیں۔ کنھیا جی ان سے مرلی کی بابت دریافت کرتے ہیں۔ وہ کہتی ہیں کہ ہاں مرلی ہمارے پاس ہے لیکن جب واپس دیں گے جب ہمیں تازہ تازہ مکھن لا دو گے کنھیا جی وعدہ کر کے مکھن کی تلاش میں نکلتے ہیں۔ ایک مقام پر چار عورتیں مکھن نکال رہی ہیں کنھیا جی ان سے مکھن مانگتے ہیں اور جب وہ خود نہیں دیتیں تو ان کے پاس بیٹھ کر مکھن کی ایک سینی چرا لے جاتے ہیں وہ مکھن پنہارنوں کو دے کر مرلی واپس لے لیتے ہیں اور بجاتے ہوئے آتے ہیں۔ مرلی کی آواز سن کر رادھا جی کنھیا کے گلے سے لپٹ جاتی ہیں اور پھر سازندوں کے درمیان آ کر ٹھمری گاتی ہیں اور خوب دل سے ارتھ بھاؤ بکھ بلاس سمیت ادا کرتی ہیں۔

(آستائی) بجن لاگی شیام کی بانسری رے

(انترا) "ندیا کنارے اکتھرا اختر" بانسری بجاوت مکس جات جیا سے سانس ری رے" اس ٹھمری پر قصہ ختم ہو جاتا ہے۔

اس ڈرامائی قصے اور کنھیا جی کے رومانی مشاغل سے بلاشبہ نوجوان شہزادے کی نفسیات کو بڑی دلچسپی تھی لیکن یہ خیال سرتاسر غلط ہے کہ، واجد علی شاہ نے اس رہس میں کنھیا جی کا پارٹ ادا کیا تھا۔ انھوں نے خود ہی تاریخ پری خانہ میں جو ۱۲۶۵ھ ۴۹-۱۸۴۸ء میں تمام ہوئی اس رہس کا تذکرہ

کیا ہے جس سے اس کی جائے پیش کش قصے کے اجمال اداکاروں کے نام اور حاضرین کا کچھ پتہ مل جاتا ہے۔ ان کے بیان کی رو سے یہ رہس دھاری واجد علی شاہ کے زمانۂ ولی عہدی میں "حضور باغ" کے ایک حصے میں جسے اس وقت "فلک سیر" کہتے تھے کھیلا گیا تھا جس کی تفصیل یہ ہے۔

"ایک روز باغبانِ حقیقی نے فرشِ گل و لالہ بچھائے تھے اور خلقت کے دل فراغتِ خوشی سے رشکِ لالہ زار بنائے تھے۔ وہ ایسا دن تھا جس کی مثال شب بقدر بھی نہیں ہو سکتی۔ پھولوں کی خوشبو سے "حضور باغ" کو ہر چہار سمت سے معطر کیا تھا۔ میں نے ناچ گانے کی صحبت سے "فلک سیر" کو زینت دی تھی پریوں کی رہس دھاری تیار کرنے کا حکم دیا تھا۔ رہس دھاری ایک ناچ کا سامان ہے۔ ہندوؤں میں اس کی پرستش کی جاتی ہے۔ ہزاروں روپیہ وہ لوگ اس کی پرستش میں لگاتے ہیں اس میں کنھیا اور ان کے معشوقوں کی شبیہ اور ہیئت بنائی جاتی ہے حقیقت میں جیسا رہس میری سرکار میں تیار ہوا ایسا کہیں نہ تیار ہوا ہوگا۔ سب پریوں کو استادوں نے تیار کیا ہے۔ یہ ایک فن ہے جس کے سات مرد میرے ملازموں میں سے ہانی ہوئے ہیں، انہوں نے کنھیا اور ان کے معشوقوں وغیرہ کی شبیہ تیار کی ہے اس کی تفصیل یہ ہے کہ سلطان[1] پری نے رادھا جی کا بھیس بدلا ہے جو کنھیا کی بڑی زوجہ ہیں۔ ماہ رخ[2] پری نے کنھیا کی صورت بنائی ہے۔ سر پر مکٹ ہاتھ میں بانسری اور اس کے لوازمات جو کئی لاکھ روپے میں تیار ہوئے ہیں۔ یاسمن[3] پری، عزت[4] پری، دلربا[5] پری حور[6] پری، کنھیا کے دوسرے معشوقوں کی صورت بنی تھیں جنہیں سلکرت میں گوالنی کہتے ہیں۔ ان کا ناچ مثل سنگیت لچھمی اور رتی کے ہوتا ہے جو نام ناموں کے ہیں۔ اور ناچ میں صرف کنھیا اور رادھا کے مباحثے کی کیفیت ہے جو وصل و فراق کی حالت میں ہوتا ہے جیسے ہندی میں دوہروں میں بیان کرتے ہیں چنانچہ دوہرا ہے

مورمکٹ کٹ کاچھنی کر مرلی اُر مال　　یہ بانک مورمن بسے سدا بہاری لال

دوہرا زبانی رادھا۔

آڈ پیارے موہنا پلک ڈھانپ تو ہے یوں　　نہ میں دیکھوں اور کا نہ تو ہے دیکھن دیوں

حقیقت میں ایسا جلسہ میں نے کبھی نہیں دیکھا۔ یہ جلسہ صبح کو نہیں ہوتا شام کے وقت ہوتا ہے جب یہ جلسہ تیار ہوا تھا تو میں نے اپنے چھوٹے بھائی مرزا سکندر حشمت بہادر کو بھیجی تکلیف دی اور وہ نہایت اشتیاق سے سرور و مسرت حاصل کرنے کے واسطے "فلک سیر" میں داخل ہو کر شریک جلسہ ہوئے تھے سب پریاں سنا کا عطر مل کر ہونٹوں پر مسی لگا کر ہزاروں نازوں ادا کے ساتھ میرے تخت کے گرداگرد کرسیوں پر بیٹھی تھیں راگ اور رنگ کی صحبت اس قدر پُر لطف تھی کہ کسی کو کسی سے کچھ کام نہ تھا۔ ہر ایک اپنی زبان سے واہ واہ کی صدا بلند کرتا تھا۔ میرے بھائی مثل گلِ خنداں میرے پہلو میں بیٹھے تھے۔ شیشہ کے کنول برنگ برنگی مروانگیں، اجالا لگائی لگی تھیں۔ اور سب صاحبانِ محل چلمنوں کے پیچھے سے دیکھ رہی تھیں۔ یہ پُر لطف و جاں فزا جلسہ پہر رات رہے برخاست ہوا۔"[7]

---

(۱) سلطان پری۔ دلبر اور حیدری دو طوائفیں لکھنؤ میں گانے بجانے میں اپنا نظیر نہیں رکھتی تھیں اور دلبر بیگم حیدری کی بڑی بہن واجد علی شاہ کی خدمت میں شرفیاب ہو چکی تھی۔ اسی تعلق سے اس نے اپنی چھوٹی بہن کو بھی ولیعہد کے حضور میں پیش کیا تھا اس وقت اسکی عمر محض گیارہ برس تھی دو تھوڑا بہت ناچنا گانا بھی جانتی تھی واجد علی نے قبول کر کے سلطان پری خطاب دیا۔

(۲) ماہ رخ پری۔ محبوب جان زین کسبیہ جو صرد بجانے میں شہرۂ آفاق اور یکتا تھی۔ وہ مہدی داروغہ ارباب نشاط کے ذریعہ سے زمانۂ ولیعہدی میں واجد علی تک پہنچی تھی۔

(۳) یاسمن پری کا نام معلوم نہیں ہو سکا۔

(۴) عزت پری کا نام معلوم نہیں ہو سکا۔

(۵) دلربا پری کے بارے میں صاحبِ مقالہ نے کوئی نوٹ نہیں دیا۔ (ادارہ)

(۶) حور پری۔ قحبہ طوائف جو امیرن ڈومنی کی لڑکی تھی اور گانے بجانے میں مہارت رکھتی تھی۔ داروغہ میر مہدی کے ذریعہ ولی عہد کے حضور میں آئی تھی۔

(۷) محل خانہ شاہی مرتبہ فدا علی مخبر صفحہ ۹۰ تا ۹۱

ہندوستان کے ایک مسلم حکمران کے دربار کی یہ پہلی ڈرامائی اختراع تھی جس میں مروجہ ہندو روایات سے امداد لی گئی تھی۔ لکھنوی اسٹیج کے متعلق یہ رائے سراسر لغو ہے کہ وہ کسی فرانسیسی کی نگرانی میں فرانسیسی طرز پر بنایا گیا تھا۔ خود واجد علی شاہ نے اسے ہندو روایات سے لے کر پیش کرنے کا اعتراف کیا ہے اس لیے اس کا رشتہ فرانسیسی روایات سے جوڑنا ایک لایعنی فعل ہے۔ تاریخی شواہد بتاتے ہیں کہ واجد علی شاہ کی ولیعہدی اور شاہی دونوں زمانوں میں لکھنوی دربار میں کوئی فرانسیسی مصاحب نہ تھا۔ اس لیے بھی یہ بات بعید از قیاس ٹھہرتی ہے کہ اودھ کا وہ دور سراسر انگریز پرستی کا دور تھا جس میں کسی دوسرے یورپی ملک کے باشندے کو دربار میں اس نوع کی رسائی حاصل نہیں ہو سکتی تھی۔ اس کے علاوہ یہ ڈرامائی پیشکش ولیعہدی کے زمانے سے تعلق رکھتی ہے جب کسی فرانسیسی کی مصاحبت کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اور جب بادشاہت کا عہد شروع ہوا تو ان اداکار پریوں کو صاحبانِ محل میں شامل کر کے پردہ نشین کر دیا گیا اس لیے اس وقت ان کا کھلے عام اسٹیج پر آنا ممکن ہی نہ رہا تھا۔ مختصر یہ کہ واجد علی شاہ کے ڈرامائی ذوق کی تربیت خالص ہندوستانی ماحول میں ہوئی تھی اور ان کے پہلے ڈرامے کی ایجاد کا باعث ان کے سات ملازمین ہوئے تھے جنھوں نے اس رہس کی اداکاری، میک اپ اور موسیقی کی ترتیب اور تربیت کی نگرانی کی تھی۔

اس جلسے کے چند سال بعد واجد علی شاہ نے اپنی بادشاہت کے زمانے میں ایک عمارت ہی رہس کے لیے تعمیر کرا دی تھی جس کا نام "رہس منزل" یا "راس منزل" رکھا گیا تھا۔ یہ عمارت قیصر باغ میں کہیں واقع تھی۔ آج اس بات کا تعین مشکل ہے کہ یہ موجودہ عمارتوں میں سے کوئی تھی یا اب منہدم ہو چکی ہے۔ قیاس کہتا ہے کہ "راس منزل" غالباً غدر کے زمانے یا مابعد کے انقلابات میں گرا دی گئی ہوگی۔ اس سلسلے میں اگر الٰہی جان کا بیان درست مان لیا جائے تو پھر یہ چادی والی بارہ دری ہوگی جو شاہی عہد میں بعض ڈراموں کے لیے استعمال ہوتی رہی ہے (۱)۔ غرض "راس منزل" کی تکمیل کے بعد واجد علی شاہ نے ربیع الثانی ۱۲۶۷ھ میں اسٹیج کی ترقی کے لیے ایک مزید قدم اٹھایا یعنی اپنی مثنوی "دریائے تعشق" کے قصے کو منظوم ڈرامے کی شکل دے کر تقریباً ایک سال کی تیاری کے بعد پیش کیا۔ وہ خود "عشق نامہ" میں فرماتے ہیں۔

ہوا مجھ کو الہام یہ ناگہاں — کہ ہو نقل سے اصل یہ داستاں
مقرر ہوا اک جلسۂ مرد و زن — کھنچے نقشۂ قصۂ دل پسند
ملازم ہوئیں عورتیں اور مرد — مرتع ہے مانی کا بھی جن سے گرد
ہوئیں ان کو تعلیم رقص و غنا — کیا اس میں ایجاد میں نے نیا
ہزاروں تماشے ہیں ہنگامِ رقص — جداگانہ انواع و اقسامِ رقص
سکھائے ہیں اشعارِ خاطر شکن — کہ موقع پہ پڑھتے ہیں وہ مرد و زن (۲)

یہ ڈراما تیاری عظیم اور صرف کثیر کے بعد پیش ہوا تھا۔ اس میں چودہ مختلف منظر تھے جن میں اصلیت اور تاثیر پیدا کرنے کے خیال سے مختلف عمارتوں کو پس منظر کی حیثیت دی گئی تھی۔ دلچسپی کو برقرار رکھنے اور ہر چیز کو تفصیل سے دکھانے کا تقاضہ یہ تھا کہ ایک دن میں صرف اتنے سین دکھائے جائیں جن کو طبیعت خوش گوار لمحات میں دیکھ سکے۔ بعض صورتوں میں کسی نئے سین کی تیاری کے لیے کئی دن کا وقفہ کر دیا جاتا تھا اس طرح پورے

---

(۱) ELIHU JAN'S STORY OR THE PRIVATE LIFE OF AN EASTERN QUEEN by William Knighton

(۲) عشق نامہ منظوم صفحہ ۶۱ (مصنفہ واجد علی شاہ اختر) مطبوعہ مطبع سلطانی۔ لکھنؤ

ڈرامے کی پیشکش میں بعض طویل وقفوں کے ساتھ تقریباً ایک مہینہ اور دس روز صرف ہوئے۔ ڈرامے کا افتتاح اور پہلے سین کا آغاز "فرحت منزل" میں ہوا تھا جس کی آرائش و زیبائش شاہی انداز پر ہوئی تھی۔ پردے، چھت گیریاں، فرش فروش سب لاجواب اور دل کش تھے۔ روشنی کے لیے بھی تو سو بتیوں کے جھاڑ آویزاں ہوئے تھے۔ دیواروں پر جا بجا پچیس پچیس بتیوں کی دیوار گیریاں لگی ہوئی تھیں جن میں تیل پانی کے کنول روشن تھے۔ یہ سب سماں پرستان سے کم نظر نہ آتا تھا تماشے کی ابتدا اس طرح ہوئی کہ سب سے پہلے انگریزی باجے والوں کا حلقہ روشن چوکی کے ساتھ آیا۔ اس طائفہ کے پیچھے ڈیڑھ سو حسین عورتیں رنگ برنگ کے بھاری پُرزر لباس پہنے ہوئے سامنے آئیں۔ ان میں سے کچھ اپنے نازک ہاتھوں میں گلدستے لیے تھیں اور باقی مقیش کی چھڑیاں سنبھالے تھیں۔ اس جلوس کے ہمراہ سو پلیلی، دو سو سارنگی نواز، اور تقریباً دو سو تالی بجانے والے تھے۔ ان کے سنگیت سے اوّل جمہور کا ناچ ہوا پھر انفرادی طور پر بعض مخصوص عورتوں نے علیحدہ علیحدہ بھی اپنے رقص کا مظاہرہ کیا۔ غرض یہ ابتدائی تقریب تھی جس کے بعد اصل کہانی کے مناظر شروع ہوئے پہلا ایکٹ جس میں پوری رات گزر گئی بادشاہ (یعنی فرخ فال کے شاہِ دوراں) کی زندگی اور اس کے دربار کے واقعات سے شروع ہو کر اس کی بیٹی غزالہ کی پیدائش پر ختم ہوا۔ اس منظر کی اداکاری اس منزل کے تربیت یافتہ طائفہ نے کی چنانچہ جیدی طوائف نے جو اس زمانے میں دارو غۂ ارباب نشاط تھی، غزالہ کی ماں کا کردار ادا کیا دوسرے دن وقفے کے بعد جو مناظر پیش ہوئے ان کی ابتدا غزالہ کی بچپن کی تقریب سے ہوئی۔ ان کا اختتام زہر کو تارے دکھانے کی رسم پر ہوا۔ پھر دو سو اور نصف دے کہ اسی دن شام کو ایک نئے ایکٹ کے لیے مقام تبدیل کر دیا گیا اس میں چونکہ شاہزادہ ماہرو اور اس کے باپ کے واقعات دکھانے تھے جو کسی اور ملک کا بادشاہ تھا اس لیے فرحت منزل کے بجائے نواب روشن الدولہ کی کوٹھی اس مقصد کے لیے منتخب ہوئی۔ یہاں بہت سے واقعات دکھلائے گئے جن کے ضمن میں پریوں کے رقص کا ایک منظر بھی پیش ہوا۔ اس کے لیے رہس والیوں کو پریاں بنایا گیا تھا۔ ان کی زنگار پوشاکوں پر کارچوبی پر لگائے گئے تھے کہ زرق برق لباس پر نگاہ نہیں ٹھہرتی تھی۔ یہاں سے پھر نئے سین کے لیے دوسری جگہ تماشہ منتقل ہوا تو قیصر باغ میں معشوقی منزل منتخب ہوئی جہاں غزالہ کی نسبت، مانجھے بیٹھنے، سانچق، تہمدی، آمد برات، نکاح اور رقص کے مناظر مختلف اوقات میں کئی راتوں پر پھیلا کر دکھائے گئے۔ پھر آئندہ منظر کے لیے قیصر باغ کے کشادہ صحن میں باغات کا وسیع سائبان لگا کر اس میں ابرق سے لال پری کا مکان بنایا گیا۔ یہاں ماہ رو کی قید کے واقعات پیش نظر تھے اس مہیب منظر میں جو دیو دکھائے گئے تھے ان کا روپ بنانے کے لیے آدمیوں کے چہروں پر دیو نما خول چڑھا دیئے گئے تھے۔ اس کے بعد اگلا منظر صبح کے وقت قیصر منزل میں دکھایا گیا جس میں ماہرو کے وزیر زادے کی نیلم پری سے ملاقات ہوئی۔ یہیں سے نیلم پری وزیر زادے کو اپنے ساتھ لیکر اُڑی اور اسے پرستان میں لے جا کر اتار دیا۔ پرستان کا منظر چونکہ دولت خانۂ آصفی میں تیار تھا اس لیے نیلم پری کا پرستان میں اُترنا اور اس کے بعد کے واقعات وہیں دکھائے گئے واجد علی شاہ کے پھوپا اقتدار الدولہ کا بیان ہے کہ اس ایک منظر کی تیاری پر ایک لاکھ روپے سے کم صرف نہیں ہوا ہوگا۔ (۱)

لال شاہ اور استبرق شاہ کا فوجی تصادم "شاہ منزل" کے میدان میں پیش ہوا جہاں پوری لڑائی کا نقشہ کھینچ کر دکھا دیا۔ لال شاہ میدان جنگ سے بھاگ کر قلعہ بند ہو گیا لیکن آخر قلعہ بھی تسخیر ہو گیا جس کے نتیجہ میں لال شاہ کا سر قلم کر دیا گیا۔ اقتدار الدولہ کہتے ہیں کہ اس منظر میں لال شاہ کا قلعہ کاغذ سے ایسا بنایا گیا تھا کہ جو بالکل اصل معلوم ہوتا تھا اس کی فصیلوں پر توپیں نصب تھیں اور پہرہ دار اور گولہ انداز مستعد کھڑے نظر آئے تھے۔ قلعہ کی یہ لڑائی بھی بالکل حقیقی جنگ معلوم ہوتی تھی۔ (۲)

---

(۱) تاریخ اقتدار یہ مولفہ اقتدار الدولہ مہدی علی خاں (قلمی)، بتوسط پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب مزید بآں "اودھ کا شاہی اسٹیج" مولفہ سید مسعود حسن رضوی ادیب صفحات ۱۲۱ تا ۱۲۸

(۲) ایضاً

غرض یہ ڈراما متعدد مناظر کے ساتھ جس شان و شوکت اور دھوم دھام کے ساتھ پیش ہوا اس کی نظیر ہمیں مسلم تاریخ میں کہیں نہیں ملتی اس کے مصارف کا اندازہ خود واجد علی شاہ ہی کے اس بیان سے ہو سکتا ہے جس میں انھوں نے بتایا ہے کہ اس تماشے پر ہر ماہ ایک لاکھ روپے کے قریب صرف ہوتے ہیں ؎

نہیں صرف میں کچھ کفایت کا حرف　　کہ ہر ماہ میں لاکھ ہوتے ہیں صرف (۱)

اس ڈرامے کی تیاری پر چونکہ ایک سال صرف ہوا تھا اس لحاظ سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس پیش کش پر تقریباً بارہ لاکھ روپے صرف ہوئے ہوں گے۔

اس ڈرامے کا قصہ، اس کی ترتیب، تالیف، ہدایت اور پیش کش سب میں واجد علی شاہ کی ذاتی اختراع کار فرما تھی، اس لیے رجب علی بیگ سرور نے ان کی ندرتِ تخلیق کی داد ان الفاظ میں دی ہے۔

"از بسکہ طبع مبارک میں جودت ہے، انتہا کی تیزی ہے، ہر کام میں صنعت ہے، رنگ آمیزی ہے... جس مبارک بے مشورہ غیرے ایجاد ہو چکا ہے۔ صدہا ملازم ذکر، فیض تعلیم سے اس کا کام یاد ہو چکا ہے۔ بڑے بڑے دھوم دھام کے اشد دھام کے جلسے رہے ناچ نرالے تال سم سے ہر مست ناز کا ہے رگانے انداز کا ہے جو ساز و سامان ہے نرالا ہے۔ لاکھوں روپیہ خرچ ہو گیا جو چیز ہے نادر ہے۔ اعلیٰ ہے متفق اللفظ سب کا یہ کلام ہے۔ اس سے بہتر اللہ کا نام ہے (۲)

اس پیش کش کے بعد واجد علی شاہ نے اپنی دوسری مثنوی "افسانۂ عشق" کے قصہ کو اسٹیج کرنے کی تیاری شروع کی۔ سب سے پہلے دیانت الدولہ کو حکم دے کر ایک باغ تازہ تیار کرایا، پھر اسے ضروری ساز و سامان سے آراستہ کیا۔ اس پُر فضا ماحول میں یہ تازہ ڈراما بڑی شان و شوکت کے ساتھ پیش ہوا اس جلسہ کی تفصیل بھی رجب علی بیگ سرور نے فسانۂ عبرت میں اپنے خاص طرزِ تحریر کے ساتھ بیان کی ہے ہم عبارت کے غیر ضروری حصے چھوڑ کر یہاں نقل کرتے ہیں۔

"دفعتہً اور موزن کا نصیب یار ہوا، دوسرا جلسہ تیار ہوا وہ اس سے یہ اُس سے بہتر ہوا عجیب چاشنی کا قند مکرر ہوا... ایک باغ تازہ دیانت الدولہ کی معرفت بنوایا ہے۔ کیا کیا رنگین گل کھلایا ہے... ایک طرف جنگل ہے اس میں منگل ہے۔ درخت گنجان، کہیں جھنڈیاں کہیں جھاڑیاں، کسی طرف ٹیلہ کہیں پہاڑیاں۔ کوئی پہاڑ بلند رشکِ کوہِ الوند۔ اس میں غار ہے نالہ عاشقِ زار وہاں سے آتا ہے... حضرت نے ایک مثنوی نظم فرمائی ہے اس نقل کی اصل کر کے سب کو دکھائی ہے جس وقت یہ چرچا شروع ہوتا ہے عالم ہوتا ہے کہ راہ چلتا دیکھ کے رہ جاتا ہے جو چیزیں چند عرصہ کی توجہ میں بازاری رنڈیاں گاتی ہیں وہ جو موٹے موٹے گویئے ہیں یہ باریکیاں ان کے وہم و خیال میں نہیں آتی ہیں۔ مبالغ خطیر بلا تاخیر صرف کر کے ان کو کامل کر دیا، گانے والوں میں شامل کر دیا۔ ایسا دلفریب گانا اور ناچنے کا انداز جدا گانہ..... نام ایسے خوبصورت ہیں کہ ان سے مزا ملتا ہے، کہہ نہیں سکتے کہ لطف کیا ملتا ہے۔ جس وقت وہ پرا بالباسِ پُر زر یعنی جوڑے رنگین، بنت گوکھرو لچکا جھنگ کے نورمالے کی کورتی انگیا، پاجامے تنوتو کے نالی کے مغرق بہت بھاری، سب نئی تیاری۔ یہ مجمع چمک کر سامنے آیا اور چرخی رہو جانِ عالم کا غل آسمان پر پہنچایا۔ طلسم کا سامان ہو گیا۔ جس نے دیکھا

---

(۱) عشق نامہ منظوم (واجد علی شاہ) مطبوعہ مطبع سلطانی لکھنؤ

(۲) فسانۂ عبرت (رجب علی بیگ سرور) صفحہ ۲۔

حیران ہوگیا۔ چنانچہ ایک کا نام رہس نیا" ہے۔ اس ناخدائے بحرِ صنعت کی غواص فکر کا ادنیٰ نمونہ ہے دس بارہ رنڈیاں جمع کر کے ناچ کا نقشہ بنایا۔ وہ ناچنے لگیں معلوم ہوا کہ پریزاد ڈونگے چھم چھم کرتے چلے۔ دیکھنے والوں کی زورق حیات طوفانی ہوئی۔ اس کے بعد دوسرا پیا آیا۔ نام جدا، کام جدا مگر کو دل و جگر آتا ہے۔ جب یہ جلسہ تمام ہوا۔ ناچ گانے کا اختتام ہوا تو باغ دھرا کی باری آئی۔ گلشن میں ملکر سیم تن کی سواری آئی۔ دشت میں پیکر تنہا، ماہ پیکر کے غم میں خستہ جگر، سینہ کے زخم آنسے لب پر آہ و نالے۔ دفعتہً ماہ پیکر کا گھوڑا شیر کھا گیا۔ پیادہ پا کالرج سر پر سوار ہوا۔ درختوں سے اس کا سر ٹکراتا، ٹہنیوں سے لپٹ لپٹ کر رونا بلبلانا، کبھی جوشِ درد ناک لب پر آیا تو سینۂ فلک بے مہر فگار کیا۔ طوطا رحم کھا کے دانہ دہن کو ڈھونڈھ لاتا ہے۔ اس کی سواری کا تخت عجیب ڈھنگ کا ہے۔ اریکہ زنگاری رنگ کا ہے پوشش پر اس کی ابر کا گمان ہوتا ہے۔ اشکال مختلف بنے گرد دھواں ہوتا ہے۔ اسی دھواں دھار تخت پر سوار آتا ہے۔ غبار کی طرح نمودار ہوتا ہے جن اپنی صورت دکھاتا ہے۔ ماہ پیکر کی غمخواری دلداری کرتا ہے۔ شریک حال ہو کر مدد گاری کرتا ہے ملاؤس بن کے سیم تن کے باغ میں جاتا ہے۔ نیا شگوفہ کھلاتا ہے پھلجھڑوں کو ملاتا ہے۔ ادھر اس نے مہجوروں کو باہم کیا ادھر ملکہ کوزہ پشت نے رشک کھا کے جلسہ برہم کیا پھر وہاں عاشقِ خدا درویش، دل زخمی جگر ریش حسبِ طلب آنکلے۔ سیم تن کے ماں باپ کے مطلب بر آئے، دل کی تمنا نکلی بڑی کوشش اور کد سے داد دجن تو گرفتار ہوتا ہے لیکن خوشی کے موقع سیم تن کا کنبہ ماتم دار ہوتا ہے زمانے کے نیرنگ عبرت کے لائق ہیں۔ یہ حرکت عجائب ہوگئی، جن تو قید ہوا مگر وہ پری پیکر محل سے غائب ہوگئی۔ دفعتہً کہرام ہوا قیامت کا قیام ہوا محل والے حیرت سے نقشِ دیوار ہوئے اس مہ پارہ کے ہجر میں سیماب سے زیادہ بیقرار ہوئے۔ زیادہ جس کو شوق ہو مثنوی میں دیکھ لے یہاں اس داستانِ عبرت افزا کا اختتام منظور ہے۔" (۱)

اس جلسہ کی تفصیل عظمت علی نے مرقع خسروی میں اس طرح دی ہے۔

"۱۲۶۸ھ ۱۸۵۱ء میں مزاج حضرت کا مصروفِ تماشائے رہس ایجادی طبعی ہوا اور دل لگی سہو سہو ہونے کا سامان بندھا خود بدولت نے زبان لطافت ترجمان سے بمصداق کلام الملوک ملوک الکلام ایک مثنوی چونچلوں بھری کہی اور اس میں حکایت طبع زاد نوٹنکی الف دیم تن اور خورشید شاہ و ماہ پیکر کی نظوم کی پھر اس نقل کو اصل کیا کہ سدا جلسہ، اوازے اس کے حقیقت دیوپری فقیر و جوگی، وزیر و بادشاہ، کھیر اور اینڈوا، باغ اور پہاڑ، زنجیر خانہ اور چھٹی وغیرہ کا سامان پیکہ ویسا ہی بنوایا۔ لاکھوں کی تیاری ہوئی پریوں کی پوشاک زریں کار چوبی بہت کچھ لگ کر بنی، عمدہ زیور بنا اور سارا عملہ اس کا جزو و کُل نوکر رکھا گیا۔ اس کے واسطے رہس قرار پائے، دونے مزے اڑائے بڑا رہس حیدری رنڈی پکلے والی کو دیا اور چھوٹا رہس مقیم الدولہ الہیا خاں کو ملا۔ . . . الغرض سارا اس کہانی کا بیان ذرہ ذرہ مع سامان حضرت نے بنوایا۔ ہو بہو نقل کو اصل کر دکھایا۔ جنگل، پہاڑ شکارگاہ طلسمی، اور جن و پری، جادو کا حوض اور طوطی کا جوڑا، قصر و بیاباں سارا پرستان بنوایا۔ سب موجود کیا۔ سارا نقشہ اس کا آتارا۔" (۲)

صاحب سیر المحشم بھی لکھتے ہیں۔

"ڈیڑھ سو حسین عورتوں کو منتخب کر کے ان کے لیے موافق داستانوں اور افسانوں کے پریوں کا سا لباس اور زیور بنایا ہے۔ اور ان کے نازنین

---

(۱) فسانۂ عبرت مصنفہ رجب علی بیگ سرور، مطبع نجم العلوم کانپور، لکھنؤ ۱۸۸۴ء، صفحات ۸۲ تا ۹۰۔

(۲) عظمت علی نے کسی مغالطے کے باعث دونوں رہس کے کرداروں میں غلط ملط کر دیا ہے چنانچہ اس جگہ غنچہ کا نام بے محل دوسرے رہس سے شامل ہو گیا ہے۔

(۳) مرقع خسروی (عظمت علی نامی کا کوروی) قلمی نسخہ صفحہ ۲۰۳ تا ۲۰۴

بازوؤں پر جڑاؤ پہنا کر بالکل پریاں بنایا ہے۔ اور نام بھی ہر ایک کا پریوں کی طرح رکھا ہے اور پھر تعلیم رقص و سرود سے ان کے جمال کو باکمال کیا ہے۔ اور ان پریوں کے مناسب حال مردانِ لحیم شحیم کو دیو بنایا ہے۔ اور ان کو ہر وقت ناچنے گانے کی نقالی پر مقرر کیا ہے اور اس سارے مجمع کا نام رہس رکھا ہے یہ تمام سامان قیصر باغ میں رہتا ہے اور جب وہ شاہِ عشرت پناہ چاہتا ہے تو وہ پراپریوں کا اس کے سامنے تیار ہو کر آتا ہے بادشاہ اس بزم دلفریب میں تشریف رکھتے ہیں۔" (۱)

اس رہس کے متعلق آغا حسن امانت لکھنوی نے شرح اندر سبھا میں لکھا ہے: "صلی علی کا یہ رہس مبارک طبعِ سلیمان جاہ سے ایجاد فرمایا ہے کہ پریوں کا ہوش اڑایا اور راجہ اندر کے اکھاڑے پر حرف آیا بلکہ قاف نے قاف کے مانند جہالت سے سر جھکایا سب حسین حسن میں شہرہ آفاق ہیں پر زیادہ جن کی دید کے مشتاق ہیں۔ طائفہ حسیناں نصب سے بری ہے۔ جز دلبر ہے وہ حیدری ہے پریاں بن بن کر محفل میں آتی ہیں۔ حضرت کی چیزیں گاتی ہیں رقص کا اندازہ دکھاتی ہیں۔ زُہرہ کو وجد میں لاتی ہیں۔ پریاں قاف سے ہوا پر آکر ان کے حسن کا دم بھرتی ہیں۔۔۔۔ مثنوی حضرت کی پڑھی جاتی ہے۔۔۔۔ خدا اس بنگامۂ رہس کو زیرِ قدم سلطانِ عالم بہادر خلد اللہ ملکہٗ کے مع ارکانِ دولت تا قیامت سلامت باکرامت رکھے۔" (۲)

یہ دونوں تماشے ہندو اور ایرانی روایات کا ایک دلچسپ امتزاج تھے۔ یعنی ان میں راد ھا کنہیا رہس کے برخلاف دونوں قصوں کی فضا اپنے پرستان، طلسمات اور کرداروں کی وجہ سے ایرانی تھی۔ ان کے ساز، رقص اور موسیقی میں ہندوستانی نکالسکی انداز تھا۔ اور مزید برآں یہ کہ تہذیبی ماحول اور میرتوں کے جذبات و مزاج میں لکھنوی ثقافت و مزاج کا پرتو تھا۔ یہ ڈرامے کھلی ہوئی فضا میں فطری مناظر کے ساتھ دکھلائے گئے تھے۔ ان میں پردوں پر سین اور سینریاں بنا کر استعمال نہیں ہوتی تھیں۔ البتہ حسبِ ضرورت کچھ سادا پردے ضرور کھینچ دیئے جاتے تھے تاکہ وہ ایک سین کی نمائش کے وقت دوسرے مناظر کو چھپائے رہیں۔

واجد علی شاہ نے اسی انداز سے اپنی تیسری مثنوی بحرِ الفت کی کہانی کو بھی اسٹیج پر دکھایا تھا چنانچہ خود فرماتے ہیں۔

کہ آیا جو مجھ کو رہس کا خیال	ہوئی بزمِ عشرت کی رونق کمال
ملازم ہوئے کسبیاں خوبرو	غنا پیشہ، رقص آشنا، خوش گلو
نہ سمجھو انہیں ایک دو تین چار	چہل خواہ پنجاہ و شصت ہزار
کوئی مہ، کوئی ان میں مہرِ منیر	وہ جلسہ ہوا خوب رونق پذیر (۳)

لیکن اس ڈرامے کی تفصیلات ہمعصر شہادتوں میں نہیں ملتیں اس لیے اس موضوع پر زیادہ نہیں لکھا جا سکتا۔ بہر حال لکھنوی تھیٹر شاہی توجہ سے اس منزل پر جا پہنچا تھا کہ واجد علی شاہ کو اودھ کے سیاسی مسائل نے اور زیادہ الجھا دیا اور اس طرح اسٹیج اور ڈرامے کا قدم اور آگے نہ بڑھ سکا۔ جب انتزاعِ سلطنت کے بعد انہیں قیدِ فرنگ سے نجات ملی تو انہوں نے مٹیا برج میں ایک نئے لکھنؤ دربار کی طرح ڈالی۔ اس وقت ان نے دوسرے مشاغل کے ساتھ ساتھ رہس اور ڈرامے پر بھی ان کی توجہ ہوئی۔ چنانچہ انہوں نے کلکتہ میں بھی ناچنے اور گانے والیوں کے طائفے ملازم

---

(۱) سیر المحتشم (قلمی)

(۲) شرحِ اندر سبھا مطبوعہ در رسالہ اردو، شمارہ اپریل ۱۹۲۷ء

(۳) عشق نامہ منظوم صفحہ ۱۹۱ مصنفہ واجد علی شاہ، مطبعِ سلطانی لکھنؤ

رکھے جن میں دو سو سولہ اسم تھے جن کی محض تنخواہ پر ایک لاکھ روپیہ سالانہ صرف ہوتا تھا۔ ۱۲۹۲ھ ۱۸۷۵ء میں جب انہوں نے "بنی" تصنیف کی تو اس وقت ان کی سرکار میں چھتیس نر ایجادی رہس اور راد حاکھیا کے دو جلسے تیار تھے۔

اس معروف کتاب میں واجد علی شاہ کی ڈرامائی جدت کا ایک اور روشن نمونہ وہ تمثیلی مشاعرہ ہے جو انہوں نے خود ہی لکھا اور تیار کرایا تھا۔ اس مشاعرے میں مختلف اداروں کے تقریباً پچاس فارسی و اردو شعرا اور چند شاعرات شامل ہیں مشاعرہ نائخ سے شروع ہو کر جرأت پر ختم ہوتا ہے لیکن اس کے درمیان میں بہت سے سخنور مثلاً آتش، ذیب النساء مخفی، ملکہ عالم آرا، بہادر شاہ ظفر، واجد علی شاہ اختر، محمد خاں رند، مظفر علی اسیر اور مصرف وغیرہ پیش کر دیئے جاتے ہیں اس مشاعرے کی فضا عام طور پر سنجیدہ تھی لیکن اس کا انجام خلافِ توقع جرأت سے متعلق ایک مضحکہ خیز نقل پر کیا گیا ہے۔

اودھ کے بازاری حسن و جمال کی فراوانی وہاں کے مادی عشق کی دلچسپی، وہاں کے مذاقِ رقص و موسیقی کی عمومیت اور وہاں کے آخری فرمانروا کے تخلیقی اور تمثیلی ذوق نے لکھنؤ میں رہس اور غنائیہ تمثیلوں کا عام مذاق پیدا کر دیا تھا اس میں شک نہیں کہ شاہی اسٹیج عوام کی دسترس سے باہر تھا لیکن اس بات کے شواہد بھی موجود ہیں کہ "افسانۂ عشق" کا جو جلسہ بادشاہ نے تیار کرایا تھا کم از کم وہ یقیناً اراکین دربار، امراء اور عمائدینِ شہر کے علاوہ عوام نے دیکھا تھا۔ اسی بنا پر رجب علی بیگ سرور لکھتے ہیں۔

"جس وقت یہ چرچا شروع ہوتا ہے عالم ہوتا ہے کہ راہ چلتا دیکھ کر روتا ہے" (۱) بہر حال جن خواص و عوام نے یہ جلسے دیکھے تھے انہوں نے نہ صرف شہر بلکہ تمام اودھ کے گوشے گوشے میں ان کی نوایجادی اور دلکشی کے شہرے پہنچا دیئے تھے اس شہرت سے متاثر ہو کر عوام کے دل میں خود بھی ایسے جلسے منعقد کرنے کا شوق پیدا ہو چلا تھا۔ چنانچہ چند دوستوں نے بالعموم اور حاجی مرزا عابد علی عبادت نے بالخصوص اپنے استاد حضرت امانت لکھنوی سے فرمائش کی کہ وہ بھی بادشاہ کے جلسوں کے انداز پر ایک جلسہ لکھ دیں جسے لکھنؤ کے عوام کے سامنے پیش کیا جا سکے۔ غرض امانت اس فرمائش کی تکمیل کے لیے آمادہ ہو گئے۔ اس وقت ان کی عمر سینتیس سال تھی اور وہ عتباتِ عالیات کی زیارت سے بھی مشرف ہو آئے تھے اور صرف یہی نہیں بلکہ اپنی سلب شدہ قوتِ گویائی کے واگذار ہو جانے کا عملی معجزہ بھی کربلائے معلیٰ میں دیکھ آئے تھے۔ پھر فرمائش کنندگان میں بھی ایسے صاحب کا نام سرِ فہرست تھا جو خود بھی بیت اللہ سے مشرف ہو چکے تھے۔ ان حالات میں ہر طالب کے ایسے مشاغل کی طرف کسی کا متوجہ ہونا اور جلسہ لکھنے کی فرمائش کرنا اور پھر استاد کا فوراً شاگرد کی فرمائش کی تکمیل کے لیے آمادہ ہو جانا اس بات کا بیّن ثبوت ہے کہ اس عہد کے لکھنوی معاشرہ میں جہاں مذہبی احساسات کا اتنا دور دورہ تھا وہاں کاروبارِ عیش و عشرت اور مشاغلِ رنگین کو بھی خاص مقام حاصل ہو گیا تھا۔ غرض امانت لکھنوی نے اندر سبھا کی تصنیف کا کام شروع کر دیا وہ اس تخلیق کے لیے کئی اعتبار سے موزوں ترین انسان تھے۔ اول اس لیے کہ عام حسن پرستی اور مروجہ موسیقی سے امانت کو گہری وابستگی تھی دوسرے وہ اس مشغلہ سے کچھ طاعتاً ایک نادر جلسہ اپنی واسوخت خوانی کا منعقد کرا چکے تھے جس نے ان کے نام کو ایسے کاروبارِ شوق اور مزیدار عشقیہ شاعری کے خالق کی حیثیت سے بہت شہرت دے دی تھی۔ علاوہ ازیں واسوخت خوانی کی تقریب چونکہ مقبول ہو چکی تھی اس لیے زیادہ وسیع پیمانے پر ایک نیا جلسہ منعقد کرانے کے لیے ان میں حوصلہ پیدا ہو گیا تھا۔ بہر حال واجد علی شاہ کے جلسوں کی شہرت، ماحول کی سازگاری، خود شاعر کی طبیعت کی مناسبت اور پھر فرمائش

---

(۱) فسانۂ عبرت (رجب علی بیگ سرور) صفحہ ۸۲۔

کرنے والوں کی پاسداری کے خیال نے امانت کو ایک اور دلکش ایجاد کی طرف راغب کیا۔ اور انہوں نے اپنے عہد کے بعض معروف قصّوں سے کچھ واقعاتی اجزا اخذ کر کے واجد علی شاہ کے رہس اور جلسوں کے انداز پر اندر سبھا تصنیف کر دی جسے بعض تذکرہ نگاروں نے مثنوی سے بھی تعبیر کیا ہے حالانکہ اس میں اوّل سے آخر تک ایک ہی بحر استعمال نہیں ہوئی ہے بلکہ جا بجا مختلف بحروں میں مکالمے، غزلیں اور گانے کی دوسری چیزیں بھی موجود ہیں اور کہیں کہیں نثری ٹکڑے بھی آگئے ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر نظم کا عام اسلوب مثنوی سے قریب ہے اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ واجد علی شاہ کے تین بڑے جلسوں میں بھی مثنویوں ہی کے قصوں اور اشعار سے کام لیا گیا تھا اس لیے امانت ان عوامی جلسوں کو بھی بادشاہی کے جلسوں کے انداز پر ترتیب دینا چاہتے تھے اور دوسرے شاعری چونکہ لکھنؤ کے عوام و خواص سے خاص مناسبت رکھتی تھی اور اسی میں وہ اپنا جلسہ ترتیب دے سکتے تھے اس لیے شاعری میں بیانیہ مطالبات کو مثنوی ہی کا سانچہ آسانی پورا کر سکتا تھا۔ بہر حال امانت نے اندر سبھا تصنیف کر دی جس کا قصہ یہ ہے۔

راجہ اندر کی محفل آراستہ ہوتی ہے اور وہ پریوں کو طلب کرتا ہے پھر اچ، نیلم اور لال پریاں حاضر ہو جاتی ہیں لیکن سبز پری کے آنے میں دیر ہو جاتی ہے کیونکہ وہ جب اپنے باغ سے اڑ کر چلی تو ہند کی طرف جا نکلی جہاں چاندنی فرش بنی ہوئی تھی اور فضا نہایت حسین و دلکش تھی۔ اسی سیر گلگشت میں اس کا گزر ایک خوبصورت باغ کی طرف ہوا جس میں ایک بیکل شہزادہ خواب استراحت میں محو تھا سبز پری پہلی ہی نظر میں شہزادے پر فریفتہ ہو جاتی ہے اور سوئے ہوئے شہزادے کو نشانی محبت کے طور پر اپنی زمرد کی انگوٹھی پہنا کر اندر کے دربار کا رخ کرتی ہے جب دربار میں پہنچتی ہے تو راجہ کو سوتا ہوا پاتی ہے اس لیے وہ اپنے باغ کو واپس لوٹ جاتی ہے اور کالے دیو کو حکم دے کر شہزادے کو اٹھوا منگاتی ہے۔ شہزادہ جب خواب سے بیدار ہوتا ہے تو اپنے آپ کو ایک اجنبی مقام پر پا کر حیران ہوتا ہے پری اپنا تعارف کرا کے اس سے اظہار محبت کرتی ہے لیکن شہزادہ وعدۂ التفات سے پہلے سیر پرستان کا اشتیاق ظاہر کرتا ہے۔ سبز پری پہلے تو اسے سمجھاتی ہے لیکن آخر شہزادے کے اصرار سے مجبور ہو کر اسے اپنے ہمراہ لے جاتی ہے اور شمشاد کے ایک درخت کے نیچے شہزادے کو بٹھا کر خود اندر کے دربار میں پہنچ جاتی ہے۔ اتفاق سے لال دیو کی نظر اس آدم زاد پر پڑ جاتی ہے اور راجہ سے اس چھپے ہوئے انسان کی شکایت کرتا ہے راجہ برہم ہو کر گلفام کو قاف کے کنویں میں قید کرا دیتا ہے۔ سبز پری ہجر محبوب میں جوگن کا روپ دھار کر دشت نوردی کرتی ہے اور ایک دن پرستان میں بھی پہنچ جاتی ہے جہاں اس کے نغموں کی دھوم مچ جاتی ہے کالا دیو جوگن کے حسن و جمال اور رقص و سرود کی تعریف راجہ اندر سے کرتا ہے۔ راجہ مشتاق ہو کر جوگن کو طلب کرتا ہے۔ جوگن حاضر ہوتی ہے اور انحطائے حال کرتے ہوئے راجہ سے وعدہ لیتی ہے کہ ؎

اگر راگ سے خیر ہو دل کا حال
نہ جوگن کا رد کیجیے گا سوال

اس گفتگو کے بعد وہ بھیرویں میں ٹھمری گاتی ہے اور اپنے نغموں سے راجہ کا دل موہ لیتی ہے۔ راجہ جوش مسرت میں کبھی جوگن کو گلوری عنایت کرتا ہے، کبھی ہار دیتا ہے اور کبھی شالی رومال عطا کرتا ہے لیکن وہ سب کو رد کر کے انعام میں شہزادہ گلفام کے حصول کا سوال کرتی ہے۔ راجہ اپنے پیمان سے مجبور ہو جاتا ہے۔ آخر شہزادے کو رہا کر دیتا ہے۔ دونوں ہجراں نصیب ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں۔

امانت جب ۱۲۶۸ھ ۱۸۵۱ء میں اندر سبھا کی تصنیف سے فارغ ہوئے تو انہیں یہ فکر لاحق ہوئی کہ اب اس کا جلسہ کس طرح تیار کرایا جائے۔ رہس اور ناٹک کی تیاری کے لیے شاہی وسائل امانت اور ان کے دوستوں کی دسترس سے باہر تھے ڈرامے کے مناظر بھی شاہی محلات

اور پرستان سے تعلق رکھتے تھے۔ راجہ اندر کے دربار کے شایانِ شان ساز و سامان درکار تھا اور دیووں اور پریوں کے لیے نادر ملبوسات درکار تھے۔ پھر یہ امر بھی خاصا مشکل تھا کہ وہ مقام جہاں حاضرین کے جمِ غفیر کی نشست کا انتظام ہو کس طرح تیار کرایا جائے تاکہ وہ تمام سماں آسانی سے دیکھ سکیں۔ بہرحال دو ہندوؤں نے اس کی پیش کش کے لیے کمر ہمت باندھی۔ امانت لکھتے ہیں۔

"دو شخص اس جلسے کی تیاری پر آمادہ ہوئے ہجوم حد سے زیادہ ہوئے۔ رفتہ رفتہ تعداد ہزاراں ہزار شور و فساد اور حجت و تکرار کے ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا۔" (۱)

واجد علی شاہ کے ڈراموں میں نسوانی کرداروں کے ادا کرنے کے لیے طوائفیں لیا تھیں لیکن اندر سبھا کے متقلین کو غالباً ان کے حصول میں دشواری پیش آئی اس کے علاوہ ناٹک کے انتظام میں چونکہ ایک کشمیری برہمن اور دوسرے بہاری کہار پیش پیش تھے اور ان لوگوں کے پیشِ نظر ملک میں مروجہ رام لیلاؤں رہس منڈلیوں اور دیسی سوانگ اور ناٹکوں ہی کے اداکار تھے جو عام طور پر مرد ہی ہوتے تھے اس لیے اندر سبھا کی پیش کش کے لیے بھی یہی آسان طریقہ برتا گیا اور نوعمر لڑکوں کو پارٹ یاد کرا کے انہیں کو پریوں کے روپ میں پیش کر دیا۔ سعادت خاں ناصر اپنے تذکرے میں لکھتے ہیں۔

"پنڈت کشمیری اور بہاری کہار اور میر حافظ نے چند طفلانِ حسین اور امردانِ ماہ جبیں خوبصورت جمع کر کے اور ان لڑکوں کو مثنوی یاد کرا کے اور تعلیم راگ اور ناچ کی دلوا کے ایک رہس تحریر کیا۔ چنانچہ خلائق نے یہ جلسہ جدید دیکھ کر بہت پسند کیا اور ہزار ہا لوگ بازاری جمع ہونے لگے۔" (۲)

اس ادبی شہادت سے پتہ چلتا ہے کہ اندر سبھا کی پیش کش نے خواص کے بجائے عوام کو زیادہ متاثر کیا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ قصے کے اجزاء عام ذہنوں میں پہلے سے موجود تھے۔ اس کی موسیقی میں عوامی انداز کا تنوع تھا، اس میں طلسماتی فضا پائی جاتی تھی جو عام مزاجوں کے لیے حیرت و استعجاب کا باعث ہوتی تھی۔ اس کی تحریر میں تغزل کی وہ چاشنی تھی جو اس عہد کے عام ادبی ذوق کی تسکین کرتی تھی اور اس کی پیش کش میں وہ اداکاری ملحوظ تھی جس میں رہس اور رام لیلا کی اداکاری سے مشابہت بھی تھی اور اس پر ترقی بھی تھی۔ غرض کہ اندر سبھا پانچسو ترانوے ۵۹۳ اشعار اور چند نثری ٹکڑوں پر مشتمل ایک غنائیہ کومیڈی تھی جس میں رہس، موسیقی اور تغزل کا امتزاج تھا اس کی کہانی مثنوی سحرالبیان، گلزارِ نسیم اور دوسرے متداولہ قصوں کے بعض عناصر کی ترتیب سے تیار ہوئی تھی۔ ڈرامائی تخصوصیات کے لحاظ سے اس پر قدیم سنسکرت ناٹکوں کا کوئی اثر نہیں معلوم ہوتا کیونکہ اولی تو سنسکرت ڈرامے نظم میں نہیں لکھے جاتے تھے اور اندر سبھا منظوم ہے ——— دوسرے ان ڈراموں میں کردار نگاری پر زیادہ توجہ ہوتی تھی جس سے اندر سبھا قریب قریب محروم ہے۔ اپنے ماخذ کی تقلید میں اندر سبھا میں ایرانی، ہندوانی، اسلامی روایات کا نمایاں امتزاج ملتا ہے۔ مثلاً شہزادہ گلفام، دیو اور پریاں ایرانی اساطیر سے اور راجہ اندر کا اکھاڑا ہندو دیومالا سے لیا گیا ہے۔ موسیقی بھی تمام تر ہندوستانی ہے لیکن کردار اپنے رہن سہن، طرزِ کلام اور اظہارِ عشق و محبت میں مسلمان نظر آتے ہیں۔ تمثیل کی تمام فضا ماورائی اور ماقوق فطری ہے لیکن تمدنی ماحول سرتاسر لکھنوی ہے۔ کردار تخیلی ہونے کے باوصف اپنے جذبات و اعمال سے ارضی معلوم ہوتے ہیں جن کی داخلی کیفیات کو ہم اچھی طرح پہچانتے ہیں۔ غرض اندر سبھا کی فضا اپنے اندازِ جمال، احساسِ حسن، مذاقِ عاشقانہ، جذبات، ذوقِ رقص، موسیقی، درباری رسم و رواج اور لباس سب میں لکھنوی تہذیب کا پرتو نظر آتی ہے۔ اس کی پریوں میں

---

(۱) شرح اندر سبھا مطبوعہ رسالہ اردو، شمارہ اپریل ۱۹۲۷ء

(۲) تذکرہ مخزنِ نکات مرتبہ تیاگی، مطبوعہ انجمن ترقی اردو کراچی

لکھنوی طوائفوں کا روپ ہے، جن کے مذاقِ عشق کی نمائندگی سبز پری نے کی ہے۔ یہاں کی بعض نمائندہ نظموں میں عشق کا اظہار پہلے عورت ہی کی طرف سے ہوا ہے۔ مثلاً زہرِ عشق کی ہیروئن بھی ہیرو کو اظہارِ محبت کے طور پر خط لکھنے میں پہل کرتی ہے۔ اسی طرح سبز پری نے بھی شہزادے سے عشق کرنے میں سبقت کی ہے اور یہ شہزادہ بھی زہرِ عشق کے ہیرو کی طرح لکھنؤ کا نمائندہ ہے جو کہیں بھی فعال نظر نہیں آتا۔ اس کا سارا کمال اس کے حسن اور دلکش جوانی میں مضمر ہے وہ اپنے لباس، رفتار و گفتار اور سیرت میں بھی لکھنؤ ہی کا ایک فرد معلوم ہوتا ہے۔ اس کا شہر اختر نگر بھی حقیقت میں لکھنؤ ہی ہے۔ اور اس کے محل کی لال عمارت لکھنؤ کا شاہی تخت گاہ ہے۔ درباری رسم و رواج اور ناچ رنگ کے آداب میں بھی اندر کے دربار اور لکھنوی دربار میں بڑی مشابہت ہے۔ سبز پری کو انعام میں پہلے گلوری دی جاتی ہے، پھر ہار دیا جاتا ہے اور بعد میں شالی رومال، یہ سب چیزیں بھی لکھنوی عطیات کا جزو ہیں۔ نشانی محبت کے طور پر اپنی انگشتری پہنا دینا لکھنؤ کی عام رسم ہے جو عموماً وہاں کی مثنویوں میں بھی ملتی ہے مثلاً گلزارِ نسیم کا ہیرو بھی گل بکاولی کو سوتا دیکھ کر اس کی انگوٹھی خود پہن لیتا ہے اور اپنی انگوٹھی اسے پہنا جاتا ہے۔ غرض اس طرح کی بہت سی مماثلتوں کے ساتھ ساتھ قصہ کے اخلاقی رکھ رکھاؤ میں بھی لکھنؤ کا انداز موجود ہے اگر اس کی کہانی کے ظاہری مفہوم سے گزر کر آپ کی نگاہیں مرادی افسانے تک پہنچ جائیں تو اس کی تہہ میں آپ کو لکھنؤ کے احساسِ شرافت اور مسائلِ حسن و عشق کی بہت سی لطیف اور نازک تصویریں مل جائیں گی اس پہلو کو حسرت موہانی نے بڑی دقتِ نظر سے نمایاں کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

"امانت کا راجہ اندر بھی واقعی دیو پری کا راجہ نہیں ہے بلکہ اس کے یہاں، اندر سے پاسِ شرافت، بکھراج پری سے عصمت، نیلم پری سے حیا، لال پری سے خودداری در عجب حسن، سبز پری سے حسن، کالے دیو سے خواہش، گلفام سے عشق اور لال دیو سے غمازی مراد ہے۔ چونکہ ایک شریف عورت کی خوبیاں مثلاً حسن و حیا و خودداری، پاسِ شرافت کے تحت ہوتی ہیں، اس لیے اندر کو سب پریوں کا سردار قرار دیا۔ غور کرنے کی بات ہے کہ راجہ اور پریوں کی گفتگو میں کہیں سے یہ بات نہیں ثابت ہوتی کہ ان دونوں میں افسری و ماتحتی و شفقتِ بزرگانہ و عبودیت خوردانہ کے علاوہ اور بھی کسی قسم کا تعلق ہے۔"

"کالے دیو کا درمیان میں پڑنا اس امر کا بیان ہے کہ خواہشِ نفس کے زور سے اکثر حسنِ بلند پایہ اور عشقِ کم مایہ کے درمیان پختگی تعلقات کے سامان پیدا ہو جاتے ہیں۔ پھر عشق کے لیے رسوائی و ملامت ضروری ہیں۔ چنانچہ لال دیو کی چغلی سے غمازی، لوم لائم کی جانب اشارہ ہے اور سبز پری کا دربار سے خارج کیا جانا رسوائی محبت کی تصویر ہے۔ راجہ اندر کے غضب کے یہ معنی ہیں کہ اوّل اول شرافت تعلقاتِ محبت گوارا نہیں کرتی اگرچہ یہ تعلقات پاک ہی کیوں نہ ہوں۔ پاسِ شرافت کہتا ہے کہ ایک عورت کا کسی سے عشق بڑی بے حمیتی کی بات ہے اور اس لیے وہ حسن و عشق دونوں سے بیزار ہو جاتا ہے۔ سبز پری کے جوگنی بنانے میں یہ نکتہ ہے کہ مصائبِ ہجراں رسوائی سے مل کر حسن کی بیتابی اور صحرا نوردی کے باعث ہو جاتے ہیں۔ جوگن کی نسبت سے ایک یہ بھی غرض ہے کہ درمندی کے ساتھ حسن کی عفت اور پاکی میں بھی ترقی ہو جاتی ہے۔ آخر کار آزردگیٔ شوق کی مدد سے حسن کو عشق سے ملنے کی تدبیریں سوجھتی ہیں اور وہ اپنے استقلال کے اظہار سے پاسِ شرافت کو راضی کر لیتا ہے اس کا بیان مرادی افسانہ میں اس پہلو سے کیا گیا ہے کہ جوگنی، کالے دیو کی مدد سے بہزار کوشش سبز راجہ اندر کے سامنے جاتی ہے۔ اور گا بجا کر سیکڑوں ترکیبوں سے اسے راضی کر لیتی ہے۔ راجہ پہلے تو دھوکے سے اسے گلفام کو انعام میں دے دیتا ہے لیکن جب اسے حقیقت معلوم ہوتی ہے تو بھی کچھ غضبناک نہیں ہوتا کیونکہ غالباً اسے سبز پری کے استقلال و صدقِ محبت پر رحم آ جاتا ہے اس سے مراد یہ ہے کہ شرافت پہلے تو حسن و عشق کو جدا کرکے

ان دونوں کے ولولوں کو کم کرنا چاہتی ہے لیکن وہ جذبے کچھ قیامت کے جذبے ہوتے ہیں کہ کسی نہ کسی ترکیب سے عاشق و معشوق کو ایک بار پھر ملا ہی کر چھوڑتے ہیں۔ اور جب شرافت کو اس اختلاطِ تعلق کا علم ہوتا ہے تو مجبوراً اُسے اپنی پہلی سی سختی کم کرنی پڑتی ہے۔ اور حسن و عشق کے تعلقِ صادق کو جائز رکھنا پڑتا ہے اور جب پاسِ شرافت کی روک بھی مٹ جاتی ہے تو پھر تمام خوبیاں حسن و عشق سے مل کر کامیاب مسرت ہو جاتی ہیں۔ آخر میں سب پریوں اور گلفام کے ساتھ مل کر مبارک باد گانا اسی جانب اشارہ ہے۔" (۱)

جیسا کہ ہم اُوپر بیان کر چکے ہیں اندر سبھا میں ناچ رنگ کا جو اہتمام ہے اس میں بھی لکھنوی ذوق کی رعایت ملحوظ رہی ہے۔ چنانچہ تعارفی اشعار میں جب اُستاد شکستہ کے سوتر دھار کی طرح اعلان کرتا ہے کہ،

غضب کا گانا ہے اور ناچ ہے قیامت کا
بہارِ فتنۂ محشر کی آمد آمد ہے

تو ایک طرف وہ حاضرین کی تسکینِ مذاق کے لیے سب سے اہم خبر سناتا ہے اور دوسری طرف اپنے جلسہ کی خصوصیت اور نصب العین کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جا بجا کرداروں کی گفتگو سے بھی یہ بات مترشح ہوتی ہے کہ رقص و موسیقی زندگی کے نہایت دلچسپ و پسندیدہ مشاغل ہیں۔ ہر پری کی یہ خصوصیت نمایاں ہے کہ وہ حسین ہے اور ناچنے گانے میں طاق ہے۔ راجہ اندر کا اکھاڑا اپنی پیش کش کے لیے منتخب کرنے میں بھی مصنف کا یہی مقصد تھا کہ اس سے رقص و موسیقی کی محفلیں جمانے کا ایک آسان وسیلہ ہاتھ آ جائے گا۔ چنانچہ پوری کتاب میں کم بیش چالیس گانے اور رقص موجود ہیں۔ اگر پورے ناٹک کی پیش کش پر چار گھنٹے صرف ہوں تو ان میں سے کم از کم تین گھنٹے موسیقی پر لگیں گے۔ ناٹک کے پانچ سو تریسٹھ اشعار میں سے تین سو اٹھاون (۳۵۸) محض گانے سے متعلق ہیں اور باقی دو سو پانچ اشعار پر تمام کہانی آ جاتی ہے۔ پھر موسیقی میں عوامی ذوق کی تسکین کے لیے نوع کا بڑا اہتمام کیا ہے چنانچہ غزل، چھند، ساون، ملار، بسنت، ٹھمری، ہولی اور چوبولہ جیسی مقبول چیزیں لکھی گئی ہیں۔ جو مختلف دھنوں یعنی پرچ، وس، بہار، کھماج اور بھیرویں میں گائی جاتی ہیں۔ اس طرح اس ناٹک کی پیش کش میں اس عہد کی عوام پسند موسیقی کے تقریباً تمام رنگ آ گئے ہیں۔ غزلوں کی بحروں، گیتوں اور دھنوں کے تنوع نے اس کی دلچسپی کچھ اور بھی بڑھا دی ہے۔ بحریں عموماً مترنم ہیں جن کے قافیوں اور ردیفوں میں بڑی صوتی دلکشی ہے۔ رعایتِ لفظی کا شوق اگرچہ امانت کی گھٹی میں پڑا تھا لیکن اندر سبھا کے بڑے حصے میں اس نے خصوصی احتیاط برتی ہے اور اپنی طبیعت کو روکے رکھا ہے اس لیے بہت سی غزلوں میں رنگینیٔ الفاظ کے ساتھ طرزِ بیان بھی موجود ملتا ہے۔ لیکن پھر بھی یہ غزلیں اپنے مزاج شعری کے اعتبار سے لکھنوی دبستان ہی کی نمائندہ رہی ہیں نیلم پری کی زبان سے امانت یہ شعر سناتے ہیں ؎

باغ میں جاتی ہے اس گل کی سواری ان دنوں
دم چراغے پھرتی ہے بادِ بہاری ان دنوں

یہ شعر اپنے لب و لہجہ میں سید میر زا تعشق لکھنوی کے اس شعر سے کتنا قریب ہے ؎

باغ میں پھولوں کو روندتی سواری آپکی
کس قدر ممنوں ہے بادِ بہاری آپکی

---

(۱) "اندر سبھا امانت" حسرت موہانی۔ مطبوعہ نگار لکھنؤ شمارہ دسمبر ۱۹۵۲ء
متعلقہ عنوان

فرق صرف شوخی اور متانت کا ہے۔ امانت کے شعر میں عمومی ذوق کی دلچسپی کا سامان موجود ہے اور قتیل کا شعر سالستہ اور متین لوگوں کی پسندیدگی کو ملحوظ رکھتا ہے۔

امانت کی ان غزلوں میں صوتی ترنم کی سحر کاری نے رعایتِ لفظی کی بے اعتدالیوں کو ابھرنے کا موقع ہی نہیں دیا مثلاً ان کی مندرجہ ذیل غزل میں رعایتِ لفظی موجود ہے لیکن وہ غایتِ شعر نہیں بن سکی۔

روح بدن میں ہے طپاں جی کو ہے کل پے کلی — جلد خبر لو ہمدمو جان فراق میں چلی
بادِ صبا جو صبحدم باغ میں ناز سے چلی — نخل نہال ہو گئے پھولی گئی کلی، کلی
قصد کیا جو ابر نے اس گلی تو نے سیر کا — سبزے نے دور تک کیا دشت میں فرش مخملی
یار سا تازنیں کوئی کب ہے ریاضِ دہر میں — بوجھ سے درد سر ہوا جوڑا جو پنا صندلی
آئی بہار ساقیا جامِ شراب دے پلا — پھول کھلے پھلے شجر ابر اٹھا ہوا چلی
جس کی زمین شعر میں پاؤں امانت آگیا — جب ہوئی لغزش کی ذرا نکلا زباں سے یا علی

غرض اندر سبھا اردو ڈراموں کے ابتدائی نمونوں میں ایک اہم تخلیق ہے جو ایک ایسا منظوم تماشا بنا اور پایا ہے جو کسی یورپین نمونے پر ترتیب نہیں دیا گیا بلکہ یہ خالص ملکی اور دیسی چیز ہے اس میں امانت نے تغزل اور موسیقی کو لیا یا رہس کے عناصر کے ساتھ یکجا کر دیا ہے۔ اس لیے اس میں اوپرا کی تکنیک کے اجزاء اور فرانسیسی اثرات تلاش کرنا بے سود ہوگا۔ اگر اس کی ترتیب میں کسی یورپین کا مشورہ شامل ہوتا تو بڑی ڈرامائی گوناں ہوتیں مثلاً یہی بات ڈرامائی موجہ بوجھ سے کتنی عاری ہے کہ اس تمثیلی پیش کش کا سب سے پہلا سین وہ رکھا گیا ہے جو ڈرامے کا سب سے شاندار منظر تھا یعنی راجا اندر کا اکھاڑا ترتیب مناظر میں سب سے پہلے نہیں آنا چاہیے تھا۔ جو لوگ ڈرامہ اسٹیج کی تکنیک سے ذرا بھی واقف ہیں وہ اندازہ کر سکتے ہیں کہ یہ کتنی بڑی ڈرامائی گوناہی ہے ہونا یہ چاہیے تھا کہ راجہ اندر کا دربار پیش کش میں اس مقام پر دکھایا جاتا جہاں حاضرین کی حیرت اور دلچسپی سے زیادہ سے زیادہ فائدہ حاصل کیا جاتا اور اس طرح پیشکش کی تاثیر اور عظمت بڑھ جاتی۔ علاوہ ازیں امانت نے کالی داس کے سوتردھار کی طرح راوی اور مخبر کا کام استاد کے سپرد کیا ہے جس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اندر سبھا کی ترتیب میں محض ملکی روایات ہی کارفرما رہی ہیں راو پر ایسا قصہ کچھ غیر منظم سا ہوتا ہے جو کہ سرشتہ گانوں ہی کے ذریعہ سے نقطہ عروج کی طرف جاتا ہے لیکن اس کے برخلاف اندر سبھا کا قصہ خاصا منظم اور اہم ہے اور اسکے تار و پود محض گانوں کے ذریعہ سے آگے نہیں بڑھتے۔ بہرحال اس غنائی تمثیل پر قدیم ہندو روایات کے علاوہ واجد علی شاہ کے جلسوں اور فوایجادی رہسوں کا بھی گہرا اثر ہے۔ اندر سبھا کا ادبی معیار خاصا تسلی بخش ہے لیکن امانت کی پیش کش کئی اعتبار سے واجد علی شاہ کی تمثیلوں سے کمزور رہی مثلاً واجد علی شاہ کا اسٹیج وسیع تر تھا جسے حسبِ ضرورت فطری مناظر سے آراستہ کیا جاتا تھا یعنی پس منظر میں پہاڑ، جنگلات، قلعے، پرستان وغیرہ کے مطابق اصل دکھائے جاتے تھے۔ ان کے پلاٹ منظم اور قصے مربوط ہوتے تھے۔ اداکاری میں بھی عمل کا خاص لحاظ رکھا جاتا تھا اور کردار اپنے مکالموں کے ذریعہ اپنی سیرتوں کا اظہار کرتے تھے۔ اس کے برخلاف اندر سبھا کا اسٹیج معمولی نوٹنکیوں، رہسوں اور لیلاؤں جیسا ہوتا تھا۔ قصہ میں مکالمے بہت کم اور کرداروں کی وضاحت نہایت محدود تھی چنانچہ بعض جگہ تو ربط کی کمی کے باعث پلاٹ ہی غیر مربوط ہو جاتے اور بہت سے واقعاتی کھلنچے بانچے پڑھنے والے یا دیکھنے والے کو خود اپنے تخیل کی مدد سے پورے کرنے پڑتے ہیں۔ ڈرامائی ترتیب کے اس نقص کے علاوہ اندر سبھا میں نفسیاتی مشاہدات، خارجی تفصیلات اور اظہار جذبات کی نزاکتوں کا احساس بھی بہت کم ملتا ہے۔ بدقسمتی سے واجد علی شاہ کے جلسے اور رہس شاہی عہد میں عام مشاہدوں میں نہ آسکے تھے اور انتزاعِ سلطنت کے بعد

انگریزی حکومت اور سامراج کے پروپگنڈے نے واجد علی شاہ کے شخصی اوصاف، علمی کمالات اور فنی خدمات پر ایسا پردہ ڈال دیا تھا کہ ہماری ملّت اور ہمارے عوام آخری تاجدارِ اودھ کی شخصیت کو اپنے شبہ، طنز اور استہزا کے بغیر نہ دیکھ سکے۔ غرض یہی گوناگوں وجوہ تھیں جن کی بنا پر واجد علی شاہ کی علمی و ادبی خدمات بالخصوص ان کی تمثیلیں شہرۂ عام سے محروم رہیں اور رہ گئیں کا سب سے قابلِ قدر ڈرامائی تحفہ محض اندر سبھا قرار پا گئی۔ اس کی مقبولیت نے امانت کو لقائے نام کی سند بھی دی اور ادب میں ایک مخصوص ڈرامائی روایت قائم کر دی۔

اندر سبھا کی اشاعت ۱۸۴۰ء میں ہوئی تھی۔ اس کے بعد اس کا اتنا چرچا ہوا کہ اردو کی دیگر ابتدائی ڈرامائی تخلیقات کے لیے اس کی تقلید ناگزیر ہو گئی۔ چنانچہ غدر ۱۸۵۷ء کے کچھ زمانے بعد تک کوئی آزاد ڈرامہ لکھا جا سکا جو کچھ لکھا گیا وہ اسی طرح کی بعض سبھائیں تھیں مثلاً مداری لال کی اندر سبھا جو تقلیدی سبھاؤں میں سب سے زیادہ مشہور ہوئی اس طرح افسوس کی بزمِ سلیمان اور حیدر کی جشنِ پرستان پر بھی امانت کی اندر سبھا کا گہرا اثر نمایاں رہا۔ ان تقلیدی کوششوں میں کسی کو بھی وہ شہرت و مقبولیت حاصل نہ ہو سکی جو اندر سبھا کے حصہ میں آئی تھی۔ لکھنؤ کی یہ ڈرامائی تخلیق اگرچہ ڈرامہ کے فنی معیار کے اعتبار سے کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتی۔ لیکن جب نقطۂ آغاز کی بات آئے گی تو تخلیق کی ندرت اور عام پسندیدگی و مقبولیت کے باعث لامحالہ اس کا تذکرہ کرنا ہوگا۔ اس کا اثر ہمارے ملک کی محض اردو زبان تک ہی محدود نہ رہا بلکہ دوسری علاقائی اور ملکی زبانوں میں بھی ترجمہ کی صورت میں ظاہر ہوا اوریہ ہندی، گجراتی، مراٹھی وغیرہ زبانوں کے اسٹیج پر بھی پیش ہوتی رہی جب تجارتی اغراض اور یورپ کے تھیٹریکل اثرات سے بمبئی کا پارسی اسٹیج قائم ہوا تو ۱۸۷۳ء میں الفنسٹن کمپنی نے منظوم اندر سبھا پیش کی۔ اس مرتبہ پھر اسے وہ مقبولیت حاصل ہوئی کہ اس کی تقلید میں ہر تھیٹریکل کمپنی نے کوئی نہ کوئی سبھا اپنے اسٹیج کے لیے ضرور تیار کرائی۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی لکھتے ہیں کہ۔

"اندر سبھا کی کامیابی دیکھ کر الفنسٹن کے حاسدوں نے مختلف قسم کی سبھائیں شروع کر دیں کسی نے "دریائی اندر سبھا" دکھائی اور کسی نے "نئی زرنگاری اندر سبھا" کسی نے "حیرت سبھا" دکھائی اور کسی نے "ہوائی سبھا" کسی نے "عشرت سبھا" اسٹیج کی اور کسی نے "عاشق سبھا" کسی نے "خورشید سبھا" کا رنگ رچایا اور کسی نے "فرخ سبھا" کا۔ جب کسی سے کچھ اور بن نہ آئی تو ایک نے "ناگر سبھا" دکھائی اور دوسرے نے "بندر سبھا" (۱) اور صرف یہی نہیں بلکہ ملک کے باہر بھی اندر سبھا اور اس کی پیش کش بہت مقبول ہوئی چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ مانڈلے کے شاہی محل میں وکٹوریہ ناٹک منڈلی نے جب اسے اسٹیج پر دکھایا تو اس کے بعد اس پیشکش کیلئے برابر فرمائشیں ہوتی رہیں اور اس کے ذریعہ سے ہزارہا روپیہ اداکاروں اور منتظمین کو انعام میں ملا۔

مختصر یہ کہ لکھنؤ میں صحیح معنی میں ادبی ڈراما تو تصنیف نہ ہو سکا لیکن اردو ڈرامہ کا پہلا اسٹیج یہیں بنا اور اسٹیج کے لیے لکھی ہوئی منظوم ڈرامائی کہانی جسے ہم اردو ڈرامہ کی پہلی شکل مان سکتے ہیں یہیں پیدا ہوئی۔ اسے اگرچہ ڈرامے سے قدرے دور کا تعلق ہے لیکن حیرت انگیز طور پر بلا یورپی تقلید کے اس میں اور اسٹیج سے بڑی مشابہت نظر آتی ہے۔ ہندوستان کے اردو اسٹیج پر ایک مدت تک اس کا راج رہا کیونکہ جو چیزیں اس کی تقلید میں مختلف لوگوں نے لکھی تھیں وہ اس سے زیادہ کامیاب نہ ہو سکیں۔ علاوہ ازیں اندر سبھا کئی اعتبار سے تاریخی حیثیت رکھتی تھی۔ مثلاً اول یہ کہ اس کو اردو کے ایک معروف شاعر نے تصنیف کیا تھا۔ یہ اپنی شاعری کے ذریعہ لکھنؤ دبستانِ شعر کی نمائندگی کرتی تھی۔ اس میں ہماری موسیقی کے تمام مقبول خواص اپنا جلوہ دکھاتے تھے یہ واجد علی شاہ کے دورِ سلطنت کی

---

(۱) اردو ادب۔ علی گڑھ۔ شمارہ جون ۱۹۵۵ء مقالہ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی۔

یادگار اور لکھنؤ کے آخری دربار کی تہذیب اور ثقافت کی نمائندہ تھی۔ یہ ایسی تہذیب پیش کرتی تھی جس میں ہندو مسلم کلچر کا اتحاد و اتصال تھا اس میں ہندوؤں کی مذہبی روایات کے ساتھ ساتھ مسلمانوں کے معتقدات کی پرچھائیاں بھی ملتی تھیں۔ لکھنؤ نے مذہب کی شدت کے ساتھ ساتھ عیش و عشرت، لہو و لعب، جنسی دلچسپی اور رقص و غنا سے جو سمجھوتہ کیا تھا اس کا ظہور اندر سبھا میں بھی ہوتا تھا۔ معزول بادشاہ اودھ سے عوام کے دلوں کو جو گہری ہمدردی تھی اس کی جذباتی آسودگی کے لیے اندر سبھا کے متعلق یہ مغالطہ بھی بہت پُر تاثیر تھا کہ یہ وہ ناٹک ہے جسے لکھنؤ کا شاہِ عشرت پناہ اپنے محل میں کھیلتا تھا۔ جس میں وہ خود اندر کا پارٹ ادا کرتا تھا اور صاحباتِ محل پریاں بنتی تھیں۔ غرض یہ کہ تاریخ تصنیف سے لے کر تقریباً تیس چالیس سال تک ہندوستانی اسٹیج پر اس کا سکہ رواں رہا۔ اس کے بعد اردو ڈرامائی ادب کی مشہور تخلیق محمد حسین آزاد کا ڈراما "اکبر" نظر آتی ہے جو نامکمل رہا۔ جب تک تجارتی اغراض کے لیے جدید اسٹیج نہ تیار ہوا اور یورپی ڈراموں کی تقلید میں نئے طرز کے ڈرامے نہ لکھے جا سکے ادبی اعتبار سے صنفِ ڈراما میں لکھنؤ کے اسی شاہکار کا بول بالا رہا۔

تین نثری نوادر

نجم الاسلام

اس مضمون میں شمالی ہند (دبستان دہلی) کی ابتدائی اُردو نثر کے تین ایسے غیر مطبوعہ نمونوں کا تعارف مقصود ہے جن کا ذکر ابھی تک اُردو نثر کی کسی تاریخ میں ضمناً بھی نہیں آیا ہے۔ یہ تینوں نمونے بارھویں صدی ہجری کے ہیں۔ تینوں کسی نہ کسی لحاظ سے تقدم کی فضیلت کے حامل ہیں اور اُردو نثر کی تاریخ میں مناسب جگہ پانے کے مستحق ہیں۔ مختصراً ان کی کیفیت یہ ہے۔

۱۔ "نسخہ مفرح الضحک و مستدل سن طلب ظرافت" از شاہ حاتم دہلوی۔ اس میں طبیبوں کے نسخے کا خاکہ اُڑایا گیا ہے۔ ہنوز غیر مطبوعہ ہے۔ خالص مزاحیہ رنگ کی اوّلین نثر ہے۔ زمانۂ تحریر قبل ۱۱۷۴ھ

۲۔ "دیباچہ تفسیر مرادیہ" شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی کی تفسیر پارہ عم گزشتہ صدی میں متعدد بار چھپی ہے لیکن مصنف کے تحریر کردہ طویل دیباچے کے بغیر۔ دیباچہ غیر مطبوعہ ہے۔ تفسیر مرادیہ شمالی ہند کی اوّلین اُردو تفسیر ہے اور دبستان دہلی کی دستیاب نثری کتابوں میں قدیم ترین۔ زمانۂ تحریر ۱۱۸۵ھ

۳۔ "قصہ واحوال روہیلہ" از سید رستم علی بجنوری۔ روہیل کھنڈ میں روہیلوں کے عروج و زوال کی اوّلین تاریخ "تاریخ فیض بخش" (بزبان فارسی) کی ہم عصر تصنیف ہے۔ اغلباً ایک ہی سال دونوں لکھی گئی ہیں، ۱۱۹۰ھ میں۔ قصہ واحوال روہیلہ کسی فارسی تاریخ کا مستفاد نہیں۔ آزاد تصنیف ہے۔ اُردو نثر میں لکھی ہوئی کتب تواریخ میں اس سے قدیم تر کوئی کتاب راقم کے علم میں نہیں ہے۔ ہنوز غیر مطبوعہ ہے۔

ان میں "نسخہ مفرح الضحک" قلمی نسخہ کے صرف چند صفحات کے بقدر ہے اور صرف تذکرہ شاہ کمال میں منقول ہے۔ اس کی نقل تذکرہ شاہ کمال قلمی مخزونہ کتب خانہ سالار جنگ سے محترم سخاوت مرزا صاحب کی مہربانی سے حاصل ہوئی ہے۔ باقی دو یعنی تفسیر مرادیہ اور قصہ واحوال روہیلہ مفصل و مکمل تصانیف ہیں اور ان کے نادر قلمی نسخے، علاوہ دیگر دستیاب نسخوں کے جن کا ذکر آئے گا، راقم کے پاس موجود ہیں۔ اب تفصیلاً ان کی کیفیت پیش کی جاتی ہے۔

نسخہ مفرح الضحک

اس مختصر سی مزاحیہ تحریر میں شاہ حاتم دہلوی نے طبیبوں کے نسخہ کا ایسا خاکہ اُڑایا ہے کہ خاک اُڑا کر چھوڑی ہے۔ معلوم نہیں کہ استاد (شاہ حاتم) کے نثری نسخے اور شاگرد (سودا) کی مثنوی در ہجو حکیم غوث میں سے کس کو تقدم زمانی حاصل ہے لیکن دونوں ایک دوسرے کی یاد دلاتے ہیں۔ شاہ حاتم کے نسخہ کی شانِ تصنیف معلوم نہیں لیکن عین ممکن ہے کہ ان کی نگاہ میں بھی حکیم غوث جیسا کوئی طبیب رہا ہو۔ شاہ حاتم کا تحریر کردہ نسخہ صرف تذکرہ شاہ کمال موسوم بہ "مجموعہ انتخاب" میں منقول ہے۔ یہ تذکرہ اب تک شائع نہیں ہوا۔ اس کا قلمی نسخہ کتب خانہ سالار جنگ میں موجود ہے اور اس تذکرہ پر پہلا مفصل مضمون نصیر الدین ہاشمی کا نکلا تھا جو رسالہ اُردو کراچی جنوری ۱۹۵۶ء میں شائع ہوا تھا۔ لیکن اس مضمون میں شاہ حاتم کی نثر کی موجودگی کی بابت تحریر نہیں کیا گیا۔ تذکرہ شاہ کمال میں شاہ حاتم

کی نشر کی موجودگی کا علم راقم کو اُردو نامہ کراچی شمارہ ۱ء میں ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ کی کتاب "اُردو نثر کا آغاز اور ارتقا ——" پر سخاوت مرزا کا تبصرہ پڑھ کر ہُوا اور اس کی نقل بھی موصوف ہی کی فراہم کردہ ہے۔ فاضل تبصرہ نگار نے اپنے تبصرہ میں یہ خیال بھی ظاہر کیا تھا کہ مفرح الضحک پر کوئی تعارفی مضمون رسالہ آج کل دہلی میں ۱۹۸۹ء کے کسی شمارے میں نکلا ہے لیکن تحقیق کرلی گئی ہے اس پر ابھی تک کوئی مضمون نہیں نکلا ہے۔

شاہ کمال نے نسخہ مفرح الضحک کے سلسلہ میں یہ تصریح کی ہے کہ یہ تحریر شاہ حاتم کے دیوان میں داخل تھی۔ چونکہ دیوان زادہ میں اس قسم کی کوئی تحریر موجود نہیں اس لیے ظاہر ہے کہ دیوان سے مراد حاتم کا دیوان قدیم ہی ہوسکتی ہے جس کے بارے میں حاتم نے دیوان زادہ کے مقدمے میں لکھا ہے کہ:

"ہر رطب و یابس کہ از زبان ایں بے زبان برآمدہ داخل دیوان قدیم نمود، کلیات مرتب ساختہ۔"

اور جس کے ہنگامہ ورافی (۱۱۷۴ھ) میں اثاث البیت کے ساتھ ضائع ہوجانے کے بارے میں دیوان زادہ ہی میں ایک مثنوی (موسوم بہ بزم عشرت) کے سلسلہ میں ۱۱۹۵ھ میں یہ فقرہ بڑھایا ہے:

"کلیاتِ فقیر کہ مع اثاث البیت در ہنگامۂ شاہ ورافی بغارت رفتہ..... اگر از بعض کہ نقل ایں نوشتہ بود ند بدست مے آید خواہد رسانید۔"

اس لیے اس تحریر کو ۱۱۷۴ھ سے قبل کا تو یقیناً ہونا چاہیے۔

حاتم کی دریا دلی سے اس قسم کی مزاحیہ تحریر کی توقع بے جا نہیں کہ ان حضرت نے محمد شاہ بادشاہ کی فرمائش پوری کرنے کے لیے ایک مثنوی حقہ پر بھی لکھ ڈالی تھی اور مشہور ہے کہ مزاج میں ظرافت بہت تھی۔ ممکن ہے کہ نسخہ مفرح الضحک بھی عہد محمد شاہی کی یادگار ہو۔

نسخہ کا پورا نام قطویل اور ترکیب کے اعتبار سے عجیب ہے یعنی "نسخہ مفرح الضحک معتدل من طب الظرافت جسے چنگا بھلا کھائے سو بیمار ہوجائے"۔ اسی سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ نسخہ کے اجزائے ترکیبی کیا کچھ ہوں گے اور کن کن خواص کے حامل ہوں گے۔ تذکرہ شاہ کمال میں یہ نسخہ تعارفی کلمات کے ساتھ اس طرح درج ہے:

نسخہ مفرح الضحک معتدل من طب الظرافت جسے چنگا بھلا کھائے سو بیمار ہوجائے۔ ایں نسخہ در دیوان شاہ حاتم داخل بود۔ ایں جمت انتخاب آوردہ۔

چاندنی کا روپ، دوپہر کی دھوپ، چوڑیں کی چونچ، بھتنے کی لنگوتی، پریوں کی نظر گزر، دیو کی نظر، جوگی کی بھبھوت، ابنڈ بھینسا سور کی، تیس تیتر کے بھیہ —— کبوتر کی غٹ کوں، مرغی کی لگڑوں چیل کی چل چل، گیدڑوں کی کل بل، بیشم خایۂ ببر، جوگانی شتر، بکری کی میں، توے کی بیل، آٹھ آٹھ رتی —— مچھر کا بھیجا ڈائن کا کلیجا، دریا کی موجوں کا بل، غول بیابانی کی چھل، چھپکلی کا پیر، چڑیوں کی بھیر، کچھوے کی انگڑائی، گھوڑے کی جمائی، بارہ بارہ ماشہ —— بتال کا تارا، اُلو کی چنگی، برف کا انگارا، جونک کی پسلی، فاختہ کی ہنسلی، ٹڑبا گل کے انڈے کی زردی، پرند کا اوڈنا، غابی ماتیرنا، ساڑھے تین تین عدد —— پیپے کا گوز، بالک کا چوز، بینڈک کی ٹرٹر، گلہری کی جرجر، امرد کی ڈھاڑھی کا بال، شیطان کا انزال، اُلو کا کھر، چڑیا کی چھر، پانچ

پانچ گز ——— مُڑھیا کی بکارت، بھڑوے کی غیرت، دغابازوں کی کانا پھوسی، کتیا کی .... بھوسی، باندی کا بڑبڑانا، بی بی کا جھنجھلانا، بجلی کی چمک، بادل کا کڑکڑانا، دودو بالشت ——— شرابی کی بک بک، بھنگی کی جھک جھک، پوستی کی اونگھ، افیمی کی پینک، لاٹھی کی چوٹ، مُنہ کی پوٹ، چوروں کی ہمت، کھیسوں کی جھنجھناہٹ، بیمار چارپل ——— تریا چرتر، پیلا بہتیر (؟) کلانوت کا الاپ، ہانفس کا جاپ، سیکنڈ فی کیچ، کھیر کی پیچ، برسات کی گھٹا، راہو باسک کے سر کی جٹا، دودو تل ——— ہواصل (عوامل) کے دانت، بھنگے کی آنت، جوں کے تلے کی ماٹی، بچھو کی آنکھ، سانپ کا پنجہ، مچھلی کا پانوں، چیونٹی کا کان، کنجائی کی نک، پونے دودو انگل ——— ہتھنی کا خصیہ، خچر کا انڈا، گدھی کے سینگ، آدمی کی دُم، زنانی کی اوہ، بیجڑے کی تالی، مظلوم کی آہ، سوت کی ڈاہ، اڑھائی اڑھائی گز ——— کچھنی کا نخرا، کٹنی کا مکر، سالہ کی ڈھنڈیلی، شیر خورے کے دانت، چھوکریوں کا آنکھ مچول، .... موتے کا رنڈاپا، موت کی پرچھائیں، ظلمات کی اندھیری، بیس بیس برسوے ——— جونک کی چیر بری، گھڑیال کی ٹھاں ٹھاں، بازار کی چپ چپلے کا شعور، احمق کی واہ واہ، اندھے کی سُرت، رذالی کا ہوت، بے حیا کی چخی، آٹھ آٹھ تسو ——— موسل کی دھمک، عطر کی مہک، چراغ کی جوت، گھوڑے کی قے، شتر غمزہ، طوطی کی بتیسوں (؟)۔ پودنے کی توتی ہی گرگٹ کا رنگ بدلنا، سات سات جریب ——— زمین کی ناف، آسمان کا شگاف، شفق کی لالی، بادل کی ٹھنک، گنبد کی آواز، جنتی باز، بانکے کی اخ تھو، سایۂ دیوار فتنہ، گیارہ گیارہ لپ ——— لاکھ کی چھال، راکھ کی ہیکال، سمندر کی جڑ، امربیل کی جڑ، مشک کا پات، عنبر کا پات، سیپی کے پاٹ، تو نوفرت (پشت) ——— راس پھل، باو پھل، بھیلی کے پھل، سنگھاڑے کی گٹھلی، املی کی گٹھلی، پیاز کی کھلی، ایک ایک چلو ——— بیم رس، گن رس، رس گورس (؟) ہمٹ رس، پوست نقرہ، پوست طلا، زردی کہربا، سفیدی مروارید، سُرخی یاقوت، پونے بتیس بتیس ——— عرق نانا (نعناع)، عرق بابا، عرق ماما، خمیرہ فالودہ، ورق نورتن، شربت اجل، آدھی آدھی مٹھی ——— ڈھول جھکڑ، لات گنی، گھونسا گھاتنی، گالی گلوچ، اکتا پچی، تاتا پیری، بولی ٹھولی، ہی ہی کھی کھی، دانتا کل کل، گویا چھی چھی، پھوٹ لعنت، پھٹے منہ، اتنے ہوں

ان سب دواؤں کو لے کر، رات ہو نہ دن ہو، نہ صبح ہو نہ شام ہو، نہ باسی پانی ہو نہ تازہ پانی، اس میں بھگا کر تالی کی مسلی مٹھی کے بٹے سے پیسے، پھر مکڑی کے جالے کی صافی میں چھان کر فرشتے کے موت میں خشخش کے سات دانے جتنے برابر گولی باندھے۔ وقت نزع کے بطن کے دودھ سے ایک کب پاپھانکے۔ کھانے پینے، سونے بیٹھنے، دیکھنے بولنے، سُننے سونگھنے سے پرہیز کرے۔ اور جب خوب بھوک لگے تو اسی نوتے پیزاروں سے زیادہ نہ کھاوے۔ حاتم کہے ایک روگ سے ستتر روگ کو پیدا کرے جس کا ہزار نام ایک اللہ

نسخہ تمام شد۔

(تذکرہ شاہ کمال قلمی۔ صـ ۲۹۵ تا صـ ۳۰۶)

تبصرہ:

نسخہ کے دوسرے اجزائے ترکیبی کی طرح نام "مفرح الضحک" کی ترکیب بھی عجیب ہے۔ مفرح الضحک یعنی جو شے خود مفرح ہے۔ پورے نام کی تعلیل کی طرف پہلے ہی اشارہ کیا جا چکا ہے۔

حاتم کی اس نثر کا بیشتر حصہ نسخہ کے اجزائے ترکیبی کے بیان پر مشتمل ہے اور اس حصہ میں کسیر قطع افعال ہے جس کی وجہ سے نثر کی خصوصیات پوری طرح نمایاں نہیں۔ البتہ آخری حصہ میں جو ترکیب استعمال پر مشتمل ہے نثر مربوط کی پوری شان پائی جاتی ہے۔ یہ ترکیب استعمال والا آخری حصہ سادہ اور غیر مقفیٰ نثر میں ہے۔ اجزائے ترکیبی والا حصہ بھی سادہ ہے لیکن اس میں جہاں کہیں موقع ملا ہے قافیہ آرائی کی ہے۔ مخصوص نصف اوّل میں۔

نسخہ مفرح الضحک میں کچھ ایسے غیر مانوس الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو نہ اب استعمال ہوتے ہیں نہ کسی اور پرانی تحریر میں دیکھنے میں آئے مثلاً اکتاچی، تاتاریزی، بعض صرف پرانی لغات جیسے لغائس اللغات وغیرہ میں ملتے ہیں۔ بعض الفاظ کے املا میں قدامت ہے۔ چڑیل کو چوڑیل، داڑھی کو ڈھاڑی، غٹ غوں یا غٹرغوں کو غٹ کوں لکھا ہے۔ بعض الفاظ میں املا کی غلطی ہے مثلاً حوصل کو ہوسل لکھا ہے۔ عرق نعناع کو عرق نا ابر بائے خرافت لکھا ہے۔ بھگو کو بھگا، آنکھ مچولی کو آنکھ مچول (مذکر) لکھا ہے اور الاپ کو جو مونث ہے بطور مذکر استعمال کیا ہے۔ بعض الفاظ پڑھنے میں نہیں آسکے اور بعض جگہ بے معنی معلوم ہوئے۔ ایسے مقامات پر نقطے یا سوالیہ نشان لگا دیے گئے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ نسخہ مفرح الضحک کے بعض الفاظ اردو لغت میں اضافہ ہیں اور بعض سے جدید الفاظ کی قدیم شکلیں سامنے آتی ہیں۔ نسخہ مفرح الضحک میں لفظ پھوٹ، لعنت کے مترادف کی حیثیت سے آیا ہے۔ اب یہ لفظ ان معنوں میں نہیں بولا جاتا لیکن پہلے مستعمل تھا۔ قدیم اردو (گجراتی) میں پھٹ، لعنت کے معنوں میں آیا ہے "پھٹ پاپی رومی نمک حرام پھٹ پاپی نمک حرام" یہ فقرہ شکست خوردہ بہادر شاہ بادشاہ گجرات کے طوطے نے غدار سپہ سالار رومی خاں کو دیکھ کر ہمایوں کے دربار میں ادا کیا تھا اور اکثر تواریخ ادب میں منقول ہے۔ دہلوی اردو میں پھٹ کے بجائے پھوٹ لعنت کے معنوں میں مستعمل تھا۔ چنانچہ مفرح الضحک کے علاوہ رنگین نے بھی اپنے دیوان ریختی میں فرہنگ محاورات بگیات کے ذیل میں اس کے معنی درگور لکھے ہیں۔

خالص مزاحیہ تحریر کی حیثیت سے بھی مفرح الضحک کو امتیاز اور اولیت حاصل ہے۔ دکنی ادب میں بھی اس سے قدیم تر کوئی خالص مزاحیہ نثر نہیں ملتی۔ شاہ حاتم نے طبیبوں کے نسخے کے پردے میں خود نیم حکیموں کا مذاق اڑایا ہے۔ تحریر میں خرافت کا عنصر پیدا کرنے کے لیے شاہ حاتم نے کہیں اجتماع ضدین کیا ہے جیسے برف کا انگارا اور کہیں ناممکن الوقوع چیزوں کا بیان کر کے خرافت پیدا کی ہے جیسے جونک کی پسلی، بھنگے کی آنت، مچھر کا انڈا۔ دواؤں کے ناموں کا بھی خوب مذاق اڑایا ہے مثلاً پوست نقرہ، پوست طلا، شربت اجل۔ کہیں ٹھیٹ ہندی الفاظ کے ساتھ پشم خایۂ ببر جیسی مہمل فارسی ترکیب لے آئے ہیں۔ اجزائے ترکیبی کی مقدار کے بیان میں بھی عجیب ظریفانہ اور جان بیوا انداز اختیار کیا ہے کہ اصل بے جوڑ اوزان اور پیمانے استعمال کر کے کیفیت و کمیت کا فرق بالکل اٹھا دیا ہے۔ آخر میں ترکیب استعمال میں بھی خرافت کا کوئی پہلو ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔

شمالی ہند یا دبستان دہلی کی نثر کا آغاز بالعموم فضلی کی کربل کتھا سے خیال کیا جاتا ہے۔ جس کے دیباچے کے اجزا طبقات الشعرائے

ہند سے اُردو نثر کی تاریخوں میں منقول ہوتے رہے ہیں۔ اصل کتاب اب تک ناپید سمجھی جاتی رہی ہے اور فضلی کا دہلوی الاصل ہونا تحقیق نہیں بعض اہلِ تحقیق نے کربل کتھا کے وجود پر شبہ کا اظہار کیا ہے۔ اس صورت میں فضلی کی نثر کو دبستانِ دہلی کی نثر کا اولین نمونہ تسلیم کرنے کی بجائے مفرح القلوب کو یہ درجہ دینا ہی درست ہوگا۔ حاتم جانے پہچانے دہلوی ہیں اور ان کی نثر دہلوی نثر کا پہلا مستند اور خالص (دکنی اثرات سے خالی) نمونہ ہے۔

دیباچۂ تفسیرِ مرادیہ

شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی کی تفسیر پارہ عم (ایک اور کتاب سے بسم اللہ اور سورہ فاتحہ کے فوائد کے ساتھ) گزشتہ صدی میں "خدا کی نعمت" کے نام سے متعدد بار چھپ چکی ہے۔ یہ کلکتہ سے تین بار (۱۲۵۱ھ۔ ۱۲۶۰ھ۔ ۱۲۶۶ھ میں) بمبئی سے چار بار (۱۲۹۲ھ۔ ۱۲۹۸ھ۔ ۱۳۱۰ھ۔ ۱۳۱۸ھ میں) اور کانپور سے ایک بار (۱۳۱۱ھ میں) چھپی ہے۔ ان میں سے مطبع ماہ عالم افروز کلکتہ (سالِ طبع ۱۲۵۱ھ) مطبع لہانندی کلکتہ (سالِ طبع ۱۲۶۶ھ) اور مطبع کریمی بمبئی کے نسخوں میں جو پاکستان میں موجود ہیں اور راقم کی نظر سے گزرے ہیں مصنف کا تحریر کردہ دیباچہ نہیں۔ باقی مطبوعہ ایڈیشن برٹش میوزیم کے کتب خانے میں موجود ہیں اور ان میں بھی اغلباً دیباچہ مصنف موجود نہیں جیسا کہ برٹش میوزیم کے کتب خانے میں موجود ہندوستانی مطبوعات کی کیٹلاگ سے معلوم ہوتا ہے۔ بیرونِ مطبوعہ دیباچہ مصنف تفسیرِ مرادیہ کے خطی نسخوں میں موجود ہے۔ اس کا ایک خطی نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری کے ذخیرۂ مخطوطاتِ شیرانی میں اور ایک اوارہ ادبیاتِ اُردو میں موجود ہے اور ایک قلمی نسخہ مکتوبہ ۱۲۵۶ھ راقم کے پاس بھی موجود ہے۔ دیباچہ کے علاوہ بعض ایسے اجزا بھی خطی نسخوں میں دستیاب ہیں جو مطبوعہ نسخوں میں شامل نہیں یعنی بسم اللہ اور سورہ فاتحہ کی مفصل تفسیر مخطوطۂ شیرانی میں سورہ بقر کی ابتدائی بیس آیات کی تفسیر بھی موجود ہے جس کی موجودگی سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ سورۂ فاتحہ اور سورہ عم کی تفسیر لکھنے کے بعد شاہ مراد اللہ نے سورہ بقر کی تفسیر لکھنی شروع کر دی تھی۔ یہاں فی الحال صرف غیر مطبوعہ دیباچہ کے چند اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں جن سے طرزِ تحریر کے علاوہ سببِ تالیف پر بھی روشنی پڑتی ہے:

> ۱۔ "..... بعد اس حمد کے پیچھے، درود و سلام دعا کے بعد، یہ عاجز بندہ، عاصی، گنہگار، فقیر، مراد اللہ انصاری سنبھلی قادری نقشبندی اللہ تعالیٰ کی رحمت کا امیدوار، مہربانی کرم فضل کا آرزومند، مشتاق، خاکسار کہتا ہے۔ ایک دن اپنے دوستوں کے آگے قرآن مجید پڑھتا تھا۔ جن لوگوں نے متن قرآن کا پڑھا تھا۔ قرآن کے معنوں سے، قرآن کے بھیدوں سے کچھ خبر نہ رکھتے تھے۔ اون کو قرآن کی آیتوں کی تفسیر ہندی زبان میں معنی سناتا تھا۔ سننے والے مرد بی بیاں بہت اخلاص سے، شوق سے سنتے تھے۔ خوش ہوتے تھے۔

ط وہ مجلس فضلی کو دیکھنے کے مدعی اور اطلاع کے ذمہ دار پرانے لوگوں میں صرف مولوی کریم الدین مؤلف طبقات الشعرائے ہند ہوئے ہیں۔ باب سننے میں آیا ہے کہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے برٹش میوزیم کے کسی مخطوطے سے وہ مجلس ترتیب دے کر شائع کی ہے لیکن اس خبر کی تصدیق کسی ذریعہ سے نہ ہو سکی اور کہیں کتاب دستیاب ہوئی۔ کوئی اشتہار یا تبصرہ تک کسی اخبار یا رسالہ میں نظر نہیں آیا نہیں معلوم کہ ڈاکٹر نارنگ نے بھی حامد حسن قادری کی طرح کسی بے نام و نشان نسخہ کو وہ مجلس فضلی پر قیاس کیا ہے یا دریافت شدہ نسخہ واقعی فضلی ہی کا ہے۔

ایمان اور مسلمان کی قدر معلوم کر کر شکر کرتے تھے۔ اس حال میں بعض اخلاص مندوں نے کہا جو ہم کو بھی قرآن کی آیتوں کی یہ تفسیر معلوم رہتی، سورتوں کے معنی یاد رہتے تو کیا خوب بات ہوتی، کیسا بڑا اللہ تعالیٰ کا فضل ہوتا۔ اوس وقت اللہ تعالیٰ نے اون کے سچے شوق اور اخلاق کی برکت سے اس عاجز بندے خاکسار کے دل میں یہ بات ڈال دی جو اس ہندی تقریر کو، وہی بات جو عربی فارسی تفسیروں کے بیان میں زبان سے نکلتی ہے اوس ہی تقریر کو کاغذ کے اوپر قلم بند کر کر، لکھ کر ان کو پڑھا دیجیے تو دین کے علم کی باتیں ان کے اوپر خوب طرح سے معلوم ہو جاویں، یاد رہیں، کام آویں۔ . . . "

۲۔ " . . . . . پھر اس بات کو سمجھ کر اور ایک بات جاننا چاہیے۔ قرآن مجید کی عربی فارسی بہت تفسیریں ہر طرح کی ہوئی ہیں ہندی تفسیر کسی نے نہیں لکھی۔ کسی کی خاطر میں نہ آئی۔ پھر حق تعالیٰ اپنے وعدے کے موافق وہ جو قرآن میں فرمایا ہے اِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهٗ وَقُرْاٰنَهٗ ثُمَّ اِنَّ عَلَيْنَا بَيَانَهٗ تحقیق ہمارے اوپر ہے جمع کر دینا قرآن کا اور پڑھنا یا کروا دینا قرآن کا۔ پھر اس بات کے پیچھے ہمارا ہی ذمہ ہے قرآن کا بیان کر دینا۔ قرآن کے بھیدوں کا ظاہر کر دینا۔ اپنے کلام کا آپ بیان کرنے والا ہے کسی بندے کو کیا قدرت ہے جو قرآن کا بیان کر سکے اوس ہی پاک پروردگار نے جس جس طرح چاہا، جس بندے کے ہاتھ سے چاہا عربی فارسی تفسیر لکھوائے دی . . . . پھر جب چاہا ہندی زبان میں کچھ قرآن کے بھید ظاہر ہو ویں، بیان میں آویں، ایک عاجز بندے کو اس طرح کے بیان کی توفیق بخشی . . . . "

۳۔ " . . . . . لاکھوں کروڑوں مسلمان جو ہندی زبان بولتے ہیں عربی فارسی زبان میں کچھ واقف نہیں ہیں۔ اون لوگوں کو عربی فارسی تفسیروں میں کیا خبر ہے، کیا جان سکتے ہیں۔ جتنا کچھ ہندی میں سنا ہے کسی نے کچھ کہا ہے کوئی بات سن پائی ہے اوتنا ہی واقف ہوئے ہیں۔ اوتنا ہی جانا ہے اور کچھ نہیں جان سکے . . . . . بہت سے لوگ ایسے ہیں جو اون کو کسی بات کی کچھ خبر نہیں۔ بہت لوگ مرد عورت ایسے ہیں جو عربی فارسی کچھ نہیں پڑھے اور پڑھنے کی طاقت نہیں رکھتے۔ روزہ نماز سیکھ لیا ہے۔ قرآن کی عبارت ناخواں (ناظرہ) پڑھتے ہیں اور جو کچھ کہنی نے بتا دیا ہے زبانی پڑھ لیتے ہیں اور کچھ نہیں جانتے . . . . . ہزاروں طرح کے فائدے ایمان کے اور مسلمانی کے، ہاتھ سے چلے جاتے ہیں اور حقیقت کے جواہر خانے، معرفت کے خزانے، بیشمار، کس طرح سے جہالت کے اندھیارے میں، نادانی کی تاریکی میں نظر آویں، ایسے سب فایدے علم کی روشنی میں نظر آتے ہیں، دیکھے جاتے ہیں . . . . "

۴۔ " . . . . کنہیں بزرگ نہیں، کسی عالم فاضل نے ہندی زبان میں کوئی کتاب دین کے علم میں نہ لکھی قرآن مجید کی تفسیر، پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم کی حدیث کی شرح نہ کری۔ اللہ تعالیٰ نے اپنے فضل کرم سے اس عاجز

بندے کے دل میں ڈالا۔ توفیق بخشی۔ سورۂ فاتحہ اور عم کے سپارے کی تفسیر اس ہندی زبان میں لکھنا شروع کیا۔ وہی پاک پروردگار اپنی مہربانی سے اس بیان کو صاف عبارت میں تمامی کو پہنچائے دینے والا ہے۔ قبولیت دینے والا ہے۔ اور دل میں یہ نیت ہے جو اس تفسیر سے اس سپارے کی فراغت کر چکے اس کے پیچھے فرصت فراغت پاوے اور وہ پاک پروردگار توفیق بخشے تو اور سپاروں کی بھی تفسیر لکھے اور وقت پاوے اللہ تعالیٰ چاہے تو حضرت رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کی حدیثوں کی بھی اس زمانے میں شرح لکھے۔ عقائد کے مسئلے، ایمان کے عقیدے جو مومنوں کو درکار ہیں اور فقہ کا علم، روزے نماز، حج، زکوٰۃ کے حکم احکام اور جو جو کچھ سب مومنوں مسلمانوں کو دین کے علم اور عمل کی باتیں چاہئیں سب کچھ ہندی زبان میں لکھے، یہ فیض خدائے تعالیٰ کا ناواقفوں کے واسطے عام کر دیوے اور جو اس بندے کو ان سب ضروری باتیں لکھنے کا اتفاق نہ پڑے تو چاہیے اور کوئی صاحب توفیق اس بنا کے اوپر جو پچھلی خیر کی نیو دھری گئی ہے جو بیان مخل بنا دے بے خبروں کو خبردار کرے راہ بتا دے ثواب پاوے . . . . "

تبصرہ :

مولانا حامد حسن قادری نے شمالی ہند کی معلوم و متعارف اور مستقل و مکمل تصانیف نثر میں سب سے پہلی نثر کی کتاب شاہ رفیع الدین کے ترجمۂ قرآن کو ٹھہرایا ہے۔ (داستان تاریخ اردو طبع دوم۔ صـ۵۳) لیکن تفسیر مرادیہ اس سے کہیں پرانی ہے۔ حامد حسن قادری شاہ رفیع الدین کے ترجمۂ قرآن کو موضح قرآن (سال اتمام ۱۲۰۵ھ) سے دو تین سال پہلے کا بتلاتے ہیں (اور ایک جگہ ۱۲۰۰ھ کے قریب قریب کا۔ لیکن اس کی سن عیسوی سے مطابقت میں سہواً ۱۷۸۶ء کے بجائے ۱۷۹۶ء سے ظاہر کی گئی ہے) مولانا احسن مارہروی نے نمونہ منشورات میں اس کا سال اختتام ۱۲۰۳ھ لکھا ہے اور مولوی عبدالجلیل نعمانی نے اس ترجمہ کا سنہ ۱۲۲۲ھ قرار دیا ہے۔ یہ سب قیاسی سنہ ہیں۔ ان کے مقابلہ میں اب تفسیر مرادیہ کا سنہ اختتام خود شاہ مراد اللہ کے الفاظ میں ملاحظہ ہو۔ شاہ مراد اللہ تفسیر مرادیہ کے خاتمۂ کتاب میں لکھتے ہیں۔

. . . . پھر اس تفسیر کا نانو (اللہ تعالیٰ نے) خدا کی نعمت کروا دیا۔ یہ تفسیر چوبیسویں تاریخ، محرم کا مہینہ، جمعہ کے دن تمام ہو چکی، حضرت پیغمبر صاحب صلعم کی ہجرت کے گیارہ سو برس کے اوپر چوراسی برس گزر چکے تھے۔ پچاسی شروع ہوئے تھے۔"

یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ تمام قلمی اور مطبوعہ نسخوں میں تفسیر مرادیہ کا نام خاتمۂ کتاب میں خدا کی نعمت لکھا ہے اور یہی نام اردو مطبوعات و مخطوطات کی فہرستوں میں مثلاً الفہرست، قاموس الکتب وغیرہ میں ملتا ہے لیکن سال اتمام کے مطلوبہ اعداد (۱۱۸۵ھ) خدا کی نعمت سے نہیں بلکہ خدائی نعمت سے برآمد ہوتے ہیں۔ ممکن ہے کہ کاف کی کشش سہو کتابت ہو۔ چنانچہ مطبع ماہ عالم افروز کلکتہ کے ۱۲۵۱ھ کے مطبوعہ نسخہ میں مصحح مولوی منصور احمد بردوانی نے، جنھوں نے اس تفسیر کے دس بارہ قلمی نسخے جمع کر کے مذکورہ نسخہ مرتب کیا تھا، خاتمۃ الطبع میں لکھا ہے :

"..... اس تفسیر کا نام تمام نسخوں میں خدائی نعمت لکھا ہوا پایا مگر قیاس یہ ہے جو خدائی نعمت ہوا اور کاتبوں کی غلطی سے کاف کی کشش اس پر پڑ گئی ہے کیوں کہ حساب ابجدی میں اس کا عدد ۱۱۸۵ ہے اور یہ اڈہ تاریخ تصنیف کا ہے چونکہ حضرت قدس سرہ نے خاتمے میں کچھ دیا نہیں فرمایا ہے اس لیے خاصی نے سب نسخوں میں جیسا پایا ویسا ہی رکھ چھوڑا۔"

پروفیسر محمد مسعود احمد نے بھی اپنے مقالہ "بارھویں صدی ہجری میں قرآن پاک کے اردو تراجم اور تفاسیر" شائع شدہ نوائے ادب بمبئی جولائی ۱۹۶۳ء میں تفسیر مراد یہ کا نام خدائی نعمت لکھا ہے (لیکن یہ تصریح نہیں کی کہ انھوں نے تاریخی مطابقت کے لیے خود اس نام کو خفیف سے تغیر کے ساتھ لکھا ہے یا کسی نسخہ میں ایسا لکھا ہوا پایا) اور پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خاں (سندھ یونیورسٹی) نے بھی خدائی نعمت ہی کو درست اور تاریخی نام قرار دیا ہے۔

شاہ مراد اللہ نے دیباچہ میں دعویٰ کیا ہے کہ ان کی تفسیر ہندی زبان میں علم دین کی اولین تصنیف ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ یا تو دکنی زبان کو اردو سے بالکل علیحدہ سمجھتے تھے یا قدیم دکنی کتب دینیہ سے باخبر نہیں تھے۔ دین کے علم سے ان کی مراد تفسیر، حدیث، فقہ، ایمان و عقائد، روزہ، نماز، حج، زکوٰۃ وغیرہ کے مسائل کے علم سے ہے۔ شاہ مراد اللہ نے یہ بھی دعویٰ کیا ہے کہ اردو میں تفسیر لکھنے کا خیال سب سے پہلے انھیں آیا ہے اور ان کا یہ دعویٰ شمالی ہند کی حد تک درست ہے بھی۔ دبستان دہلی کے نثری سرمائے میں تفسیر مراد یہ پہلی اردو تفسیر ہے اور تقدم کے لحاظ سے شاہ عبدالقادر کے موضح قرآن پر بھی فضیلت رکھتی ہے گو یہ فضیلت جزوی ہے۔ پورے قرآن مجید کے تفسیری فوائد اولاً شاہ عبدالقادر ہی کے قلم سے نکلے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ شاہ عبدالقادر کا ترجمہ اور مختصر تفسیری فوائد (موسوم بہ موضح القرآن) اٹھارہ سال کی طویل مدت میں تکمیل کو پہنچے۔ اگر واقعی اتنی ہی مدت اس کام کی تکمیل میں صرف ہوئی ہو تب بھی شاہ مراد اللہ کا یہ کہنا غلط نہیں کہ ان سے پہلے کسی کو اس کام کی طرف توجہ نہیں ہوئی۔ کیونکہ اس حساب سے شاہ مراد اللہ کے تفسیر سورہ فاتحہ و پارہ عم لکھنے کے تین سال بعد شاہ عبدالقادر نے ترجمہ و تفسیر کا کام شروع کیا۔ جہاں تک دکنی اور گجراتی زبان (اردوئے قدیم) کا تعلق ہے تفسیر مراد یہ سے قبل کی کئی تفسیریں ہیں جن کا ذکر مولوی عبدالحق نے اپنے مضمون "پرانی اردو میں قرآن مجید کے ترجمے اور تفسیریں" میں کیا ہے۔

تفسیر کا انداز علمی نہیں تبلیغی ہے۔ تفسیر کے لیے سب سے پہلے سورہ فاتحہ و پارہ عم کا انتخاب بھی اسی نقطۂ نظر سے کیا ہے تاکہ ایک عمومی ضرورت کو پورا کیا جا سکے۔ نمازوں میں بالعموم پارہ عم ہی کی سورتیں پڑھی جاتی ہیں۔ شاہ مراد اللہ کو احساس تھا کہ عام مسلمانوں کی ایک بڑی تعداد میں دینی جذبہ تو ہے لیکن اردو میں علوم دینیہ پر کتابیں نہ ہونے کی وجہ سے دین کی ضروری باتوں سے ناواقف رہتے ہیں۔ خود شاہ مراد اللہ کے حلقۂ احباب میں اس طرح کے مسلمانوں کی خاصی تعداد تھی جو علم کے اعتبار سے کم تر مگر اخلاص سے بہرہ مند تھے اور طالب دین تھے۔ شاہ مراد اللہ انھیں اپنی مجلسوں میں قرآن کے معنی آسان اردو میں سمجھاتے تھے۔ انھی کی فرمائش پر شاہ صاحب کو تفسیر کے قلم بند کرنے کا خیال آیا۔ اس حلقۂ احباب میں سے کم از کم ایک صاحب کا نام لیا جا سکتا ہے۔ یہ صاحب محمد دانش بنگالی ہیں۔ ان کا ذکر مرزا مظہر جانجاناں کے ایک خط بنام مولوی ثناء اللہ سنبھلی میں آتا ہے۔ جس کے مضمون سے ظاہر ہوتا ہے محمد دانش بنگالی شاہ مراد اللہ کے دوستوں میں سے تھے اور ہر چند کہ مرد سادہ تھے لیکن طالب خدا تھے۔ اس خط سے مرزا مظہر کی شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی سے واقفیت کا ثبوت بھی

جم پہنچتا ہے۔ اور کیوں نہ ہوتی۔ شاہ مراد اللہ بھی تحریک نقشبندیہ مجددیہ سے منسلک تھے اور اس نسبتِ نقشبندیہ کا اظہار انھوں نے تفسیر مرادیہ کے دیباچہ میں کیا ہے۔

تفسیر مرادیہ کے انداز پر مولوی منصور احمد بردوانی (صحیح ماہ عالم افروز ایڈیشن) کا تبصرہ بالکل درست اور غالباً سب سے پہلا ہے وہ لکھتے ہیں کہ:

"حضرت قدس سرہ نے اس کی تفسیر اس خوبی سے ہندی زبان میں بیان فرمائی ہے کہ جیسے بہتر سے بہتر کوئی واعظ منبر پر بیٹھ کے وعظ کہہ رہا ہے اور ہر ایک زن و مرد چھوٹا بڑا بخوبی سمجھ لیتا ہے اور گرویدہ ہو جاتا ہے"

تحریر میں تقریر کا انداز برقرار رکھنے کی وجہ سے شاہ مراد اللہ مترادفات بکثرت لائے ہیں۔ بایں ہمہ عبارت میں بھول نہیں۔ نثر کی قدامت کو دیکھتے ہوئے حیرت ہوتی ہے کہ کام کی باتیں کسی سلجھی ہوئی عبارت میں بیان کر دی ہیں۔ جبکہ بعد کی بہت سی نثری تصانیف میں اُلجھاؤ پایا جاتا ہے۔ کہاں دیباچۂ سودا کی دقیق و رنگین عبارت کہاں یہ سلیس و سادہ نثر۔ ایک اور نمایاں خوبی جو شاہ مراد اللہ کی نثر میں ہے وہ لکھنے والے کی اخلاص مندی ہے جو لفظ لفظ سے جھلکتی ہے۔ یہ اخلاص مندی نتیجہ ہے اس تبلیغی جذبہ کا جو نقشبندی مجددی بزرگوں میں بدرجہ اتم پایا جاتا ہے۔ اسی دور کے ایک اور نقشبندی مجددی بزرگ مرزا مظہر جانجاناں شہید نے بھی اُردو کی گراں قدر خدمات انجام دی ہیں۔ اس دینی تحریک کی تبلیغی خدمات میں بحیثیت مجموعی تفسیر مرادیہ کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے اور کہا جا سکتا ہے کہ شمالی ہند میں اُردو میں تفسیر لکھنے اور علوم دینی کو اُردو میں منتقل کرنے کا خیال سب سے پہلے اسی تحریک کے ایک بزرگ کو آیا۔

تفسیر مرادیہ کی نثر کی چند لسانی خصوصیات بھی قابلِ ذکر ہیں جو یہ ہیں:

۱۔ شاہ مراد اللہ نے علامت فاعل نے کا استعمال صحیح کیا۔ البتہ ایک جگہ اس کے نرک کی غلطی کی ہے اور یہ فقرہ لکھا ہے "اللہ تعالیٰ قرآن میں فرمایا ہے"۔ بعض جگہ میں بطور علامت فاعل لائے ہیں۔

۲۔ یہ کی جمع یے اور وہ کی جمع وے تو آئی ہے لیکن یہ بجائے یو کہیں نہیں آیا حالانکہ مصنف کے علاقے کی بول چال میں یو اب بھی سننے میں آتا ہے۔

۳۔ کنھی اور کنہیں بجائے کسی لائے ہیں۔

۴۔ کاف بیانیہ کی جگہ 'جو' استعمال کیا ہے۔

۵۔ ایک جگہ جمع الجمع 'اصحابوں' لائے ہیں جو دبستانِ دہلی کا مخصوص رجحان ہے۔

۶۔ مصادر کی بعض شکلوں میں قدامت ہے مثلاً آونا، جاونا، سمجھاونا، لائے نا، فرمائے نا۔

۷۔ املا میں ضمہ کی جگہ اکثر واؤ لائے ہیں مثلاً داود، دوعا، حرکات بالحروف کا یہ رجحان بقول پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خاں (سندھ یونیورسٹی) ترکی زبان کی تقلید ہے۔

۸۔ لفظ "راہ" سوائے ایک جگہ کے ہر جگہ مذکر استعمال ہوا ہے۔

۹۔ سے کی بجائے سیں بھی استعمال کیا ہے۔ (۱۰) بعض جگہ روزمرہ میں قدامت کی جھلک پائی جاتی ہے۔ جیسے "لحاظ پڑے"۔ "وعدہ دیا"۔

۱۱۔ ایک جگہ یہ کی بجائے ان استعمال کرنے سے اسلوب میں غرابت پیدا ہو گئی ہے۔ وہ فقرہ یہ ہے "ان سب ضروری باتیں لکھنے کا اتفاق پڑے"

قصہ و احوالِ روہیلہ

یہ نادر نثری کتاب سید رستم علی بجنوری کی تصنیف ہے۔ "سید رستم علی بجنوری" تاریخی نام ہے جس سے سنِ ولادت نکلتا ہے۔ سید رستم علی نے یہ کتاب دارالمگر انگریزی چھاؤنی میں ملازمت کے دوران ایک انگریز افسر جان ہارس فورڈ کی فرمائش پر ۱۱۹۰ھ کے لگ بھگ لکھی تھی۔ راقم کا مولد و منشا اور آبائی وطن بھی قصبہ بجنور (روہیل کھنڈ) آج ہے اور اسی محلہ کا رہنے والا ہے جس میں سید رستم علی بجنوری کا خاندان سکونت پذیر تھا۔ قصہ و احوال روہیلہ کے اس خطی نسخہ کے علاوہ جو ساقط کے قبضہ میں چند سال پیشتر آیا تھا ایک اور نسخہ انجمن ترقی اردو کراچی کے کتب خانہ میں بھی ہے جس کا ذکر "مخطوطات انجمن ترقی اردو" جلد اول مرتبہ افسر صدیقی و سید سرفراز علی رضوی میں ص ۴۹۰ پر موجود ہے۔ لیکن اس کتاب میں نام تاریخ روہیلہ درج ہے جو غلط ہے۔ مصنف کا دیا ہوا نام قصہ و احوال روہیلہ ہے۔ مصنف کا نام بھی نامکمل درج ہے یعنی صرف رستم علی بجنوری۔ جبکہ پورا اور تاریخی نام سید رستم علی بجنوری ہے۔ نسخۂ انجمن کے کاتب کا نام نورعلی اور سنِ کتابت ۱۱۹۶ھ ہے۔ اور کسی نسخہ کا علم نہیں۔

مصنف قصہ و احوال روہیلہ کا وطن یعنی بجنور روہیل کھنڈ کی ایک بہت قدیم بستی ہے جس میں شیخ زادگانِ بجنور کے علاوہ سیدوں کے ایک دو گھرانے بہت زمانے سے آباد ہیں (شیخ عبدالرحیم صوبہ دار اودھ بعہد اکبر اسی قصبہ کے قدیم شیخ زادوں میں سے تھے اور لکھنؤ کے نواح میں قصبہ بجنور شیخ عبدالرحیم کے وطنِ سابق کی یاد دلاتا ہے) بجنور (روہیل کھنڈ) اور اس کے نواح میں سادات بارہہ کے بہت سے خاندان بھی آباد ہیں لیکن وہ اس علاقہ میں جانسٹھ کی شکست (۱۵۲ھ) کے بعد آئے ہیں۔ یہ امر تحقیق طلب ہے کہ آیا سید رستم علی بجنوری سادات بارہہ میں سے تھے یا ان کا تعلق سیدوں کے اس خاندان سے تھا جو سادات بارہہ کی اس علاقے میں آمد سے قبل سے آباد تھا اور محل والے سیدوں کے نام سے موسوم تھا۔ راقم السطور نے جو خود اسی قصبہ کے قدیمی شیخ زادگان میں سے ہے ایسا سنا ہے کہ قصہ و احوال روہیلہ کے مصنف محل والے سیدوں کے خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔ اس خاندان کا کوئی فرد اب وہاں نہیں۔ البتہ ان کی حویلی (سیدوں والا محل) کے آثار مولوی نذیر احمد کے آبائی مکان کے سامنے اب بھی موجود ہیں۔ لیکن کوئی تحریری شہادت اس روایت کی تائید میں نہیں ملی اور ملتی تو کیونکر اس علاقہ کے امور عامہ اور مصنفوں کا تذکرہ مرتب کرنے کا خیال آج تک شرمندۂ عمل نہ ہو سکا۔ سر سید کی تاریخ بجنور جس میں اس قسم کی معلومات مل سکتی تھیں ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں ضائع ہو گئی۔ جہاں تک خود قصہ و احوال روہیلہ کی داخلی شہادت کا تعلق ہے اس کی نثر میں علامت مفعول کے ساتھ نون غنہ کا دم چھلا بکثرت پا کر سید رستم علی بجنوری کو سادات بارہہ میں سے خیال کرنے کا جواز ملتا ہے کیونکہ یہ خصوصیت بقول انشا اس زمانے کے سادات بارہہ کی تھی جیسا کہ دریائے لطافت میں مذکور ہے۔ روہیلوں کے ساتھ مورخانہ غیر جانبداری کی توقع سادات بارہہ سے نسبتاً کم کی جا سکتی ہے جس کی وجہ روہیلوں کے ہاتھوں جانسٹھ کی بربادی ہے۔ لیکن بجز اس ایک بات کے کہ سید رستم علی بجنوری نے نواب علی محمد خاں کے نسب پر صاف صاف روشنی ڈالی ہے اور قطعیت کے ساتھ ایسے حقائق کو آشکارا کیا ہے جنھیں ہمیشہ بزور و زر چھپایا جاتا رہا ہے اور کسی بیان سے روہیلوں کے کسی کارنامے کی تصغیر یا تحقیر کا کوئی پہلو نہیں نکلتا۔

بجنور دریائے گنگا کے مشرقی کنارے سے صرف تین میل کے فاصلہ پر ہے ——— اس سے چھ میل جنوب کی جانب ایک اور قدیم تاریخی قصبہ دارانگر ہے جو دریائے گنگا کے کنارے واقع ہے۔ دارانگر روہیل کھنڈ کے دفاع کے سلسلہ میں ایک بڑی اہمیت کا حامل تھا روہیلوں کے زوال کے بعد جب سکھوں کی تاخت و تاراج سے روہیل کھنڈ بھی محفوظ نہ رہا اور اس کا اثر گنگا کے کنارے تک ظاہر ہونے

لگا تو نواب آصف الدولہ نے اپنے ابتدائی دورِ حکومت میں کچھ انگریزی سپاہ اور کچھ اپنی فوج دار گنگا کے کنارے متعین کردی (تاریخ اودھ مؤلفہ نجم الغنی خاں جلد سوم ص ۲۴۹)۔ سید رستم علی بجنوری ملازمت کے خیال سے دوآبہ گنگا کے انگریزی چھاؤنی میں ملازم ہو گئے۔ کچھ عرصہ بعد انھوں نے انگریز افسر بیان ہارس فورڈ مشہور بہ اسپیٹ صاحب کی فرمائش پر جو اُن کے مربی تھے قصہ واحوال روہیلہ لکھی۔ اس وقت روہیلوں کے عروج وزوال کی داستان فارسی زبان تک میں تکمیل کو نہیں پہنچی تھی۔ البتہ اُسی زمانے میں شیو پرشاد کی تاریخ فیض بخش (بزبان فارسی) لکھی گئی ہے جس سے سید رستم علی بجنوری کے استفادہ کرنے کا سوال ہی نہیں۔ اس لیے سید رستم علی نے دیدہ و شنیدہ حالات خود براہِ راست اُردو میں قلمبند کیے۔ اس طرح اُردو نثر میں تاریخ کی اولین کتاب وجود میں آئی۔ لیکن تعجب ہے کہ خود سید رستم علی نے قصہ واحوال کے دیباچہ میں اس فضیلت تقدم کا دعویٰ نہیں کیا ہے۔

قصہ واحوال روہیلہ میں حافظ رحمت خاں کی شہادت کے بعد کے واقعات میں صرف نواب شجاع الدولہ کی وفات اور نواب آصف الدولہ کے مسندِ وزارت پر فائز ہونے اور دربارِ دہلی سے خطابات پانے تک کے واقعات ہیں۔ دارانگر میں دائی رام پور کی فوج سے انگریز سپاہ کے تصادم کا واقعہ جس کے بعد سے سپاہ تعیناتی دارانگر کے مقام سے موقوف ہو گئی تھی، یقیناً ایک ایسا واقعہ تھا کہ اگر کتاب کی تصنیف سے پہلے گزر چکا ہوتا تو ضرور قصہ واحوال روہیلہ میں مذکور ہوتا۔ یہ واقعہ ۱۹۵ھ کا ہے اور قصہ واحوال روہیلہ کی تصنیف کے چند سال بعد کا ہے۔

سید رستم علی بجنوری کے صاحبزادے مولوی سید شریف علی شوکت بجنوری کا ذکر شعرائے اُردو کے بہت سے تذکروں میں موجود ہے شوکت فنِ شاعری میں میر غلام علی عشرت بریلوی کے شاگرد تھے اور بنارس میں ایک عیسائی سے ایسا ربط ضبط بڑھا کہ لالچ میں آکر عیسائی ہو گئے۔ گلشنِ بے خار کی تالیف کے وقت (مابین ۱۲۴۸ھ ـ ۱۲۵۰ھ) شوکت میرٹھ کے ایک مشن سکول میں مدرس تھے اور اپنا نام شریف مسیح رکھ چھوڑا تھا۔ بیشتر تذکرہ نگاروں نے صاحب گلشنِ بے خار کی طرح شوکت کو مقلدِ مسیح دجال کہہ کر لعنت ملامت کی ہے۔ امر واقعہ یہ ہے کہ وہ پھر اسلام کی طرف لوٹ آئے تھے۔ اسلام ہی پر مرتے ہوا۔ اپنے وطن بجنور ہی میں وفات پائی۔ اور وہیں اندرونِ قصبہ مدفون ہوئے۔

۱؎ قصہ واحوال روہیلہ کی تمام دستیاب کتب تواریخ میں جو اُردو نثر میں لکھی گئی ہیں فضیلت تقدم اس بات سے ظاہر ہے کہ فورٹ ولیم کالج سے قبل کی اُردو کتب تاریخ اب تک صرف چھ (علاوہ قصہ واحوال روہیلہ) معلوم ومتعارف ہیں اور وہ یہ ہیں۔

۱۔ ترجمہ تاریخ فیروز شاہی۔ زمانہ تصنیف ڈاکٹر رضیہ سلطانہ کے قیاس کے مطابق فورٹ ولیم کالج سے قبل مگر نصیر الدین ہاشمی کے قیاس کے مطابق مابعد ۱۲۲۰ھ

۲۔ تاریخ ہندوستان۔ اس میں ۱۱۹۵ھ کی لڑائیوں کا ذکر ہے۔ سنہ ۱۱۹۶ھ یا مابعد کی تصنیف ہے۔

۳۔ بہادر نامہ سنہ ۱۲۱۲ھ (۴) حیدر نامہ سلطان ٹیپو کے عہد (۱۱۹۷ھ تا سنہ ۱۲۱۳ھ) کی تصنیف ہے۔ مگر ایک نسخہ میں ٹیپو سلطان کی شہادت تک کے واقعات اس میں درج ہیں۔ (۵) جنگ نامہ۔ نصیر الدین ہاشمی نے اسے بھی عہد سلطان ٹیپو کی تصنیف بتایا ہے۔

۶۔ تاریخ سری رنگ پٹن۔ زمانۂ تصنیف مابین سنہ ۱۲۱۳ھ و سنہ ۱۲۱۶ھ

عمدۃ منتخب مؤلفہ اعظم الدولہ سرور میں شوکت کے ذیل میں ضمناً سید رستم علی کا ذکر بھی کیا گیا ہے اور انھیں صاحب تصانیف بتایا گیا ہے لیکن راقم کو تلاش بسیار کے باوجود قصہ واحوال بدیع بیلہ کے علاوہ رستم علی کی کسی اور تصنیف کا پتہ نہ چل سکا۔

اُردو نثر کے ابتدائی دور میں صرف فورٹ ولیم کالج ہی میں انگریز حاکموں کے لیے اُن کی فرمائش سے اُردو نثر کی کتابیں نہیں لکھی گئیں اس ادارے سے باہر بھی بہت سی کتابیں ایسے انگریز حاکموں کی فرمائش پر لکھی گئی ہیں۔ جو اپنے طور سے اُردو سیکھنا اور ملکی حالات سے واقف ہونا چاہتے تھے۔ مولوی عبدالقادر رامپوری نے اپنے وقائع میں (جس کا ترجمہ علم وعمل کے نام سے پروفیسر محمد ایوب قادری کے حواشی کے ساتھ چھپ چکا ہے) اپنی تین ایسی اُردو تصانیف بتائی ہیں جو انگریز حاکم کے لیے لکھی گئیں اور اسی کے پاس رہ گئیں۔ قصہ احوال دو بیلہ بھی ایک انگریز حاکم کی فرمائش پر لکھی گئی تھی۔ یہ کتاب فورٹ ولیم کالج کے قیام سے تقریباً ۱۰ برس پہلے کی ہے لیکن اس کا مقصد تالیف بالکل وہی تھا جو فورٹ ولیم کالج کی کتابوں کا۔ فرمائش کرنے والے نے کتاب آسان اُردو میں لکھنے کی فرمائش کی تھی تاکہ اُردو زبان کے نو آموز کار بھی استفادہ کر سکیں۔ سید رستم علی نے نہ صرف یہ کہ دو بیلوں کے عروج وزوال کی داستان نہایت سلیس اُردو میں لکھی بلکہ اسلوب بیان کا بھی خیال رکھا۔ یہی وجہ ہے کہ کتاب کے بیانات اسی دور کی دوسری کتابوں کی طرح سپاٹ نہیں ہیں۔ ان میں مراسلوں اور مکالموں سے بھی کام لیا گیا ہے۔ منظر کشی بھی موجود ہے اور حسب موقع اشعار بھی لکھے گئے ہیں۔

اب ذیل میں کتاب کا دوسرا باب بطور نمونہ درج کیا جاتا ہے۔ یہی وہ باب ہے جس کی بدولت کتاب اب تک پردۂ خفا میں رہی ہے:

قید میں آنا علی محمد خاں کا

"زمیندار مقدم گانو سنگوتی ضلع پرگنہ رچھا جہان آباد کا، تابع چکلہ بریلی کا، سرکار بدایوں کا، کبھی کبھی قزاقی کرتا اور کیتے حرام زادے، چوری کے کرنے والے گانو گرد پیش کے، رفاقت میں اُس کی رہتے تھے۔ چنانچہ کچھ راس بیل دیہات فوجداری محالات داؤد خاں کے بیں سے بھی چوری اوس گانو سنگوتی میں ہوئی۔ داؤد خاں نے سوچا اگر یہ زمیندار سراسر سرمایۂ فساد، جماعت حرام زادوں کے ساتھ کچھ مدت اسی طرح رہے گا، بندوبست ہمارے میں بھی سستی آوے گی، پس یہی صلاح ہے، اچانک اس گانو سنگوتی کو مار لیجے۔ ہرکارہ معتبر ہوشیار کو سنگوتی میں تعین کیا۔ اور فرمایا جس وقت، وقت فراغت کا مناسب دیکھیو عرض کیجیو۔ ہرکارہ موافق حکم کے رخصت ہوا۔ وہاں فقیروں کے گانو سنگوتی میں رہتا تھا جب ایام ہولی کے آئے، اکثر زمیندار مقدم رعیت شبانہ روز ہولی کھیلتی، نشہ میں بے ہواس (بے حواس) رہتی ہرکارہ نے خبر پہنچائی دن ہولی کے، اگر آپ ایسا نک سو ہو جیے تو بہتر ہے۔ داؤد خاں منتظر وقت کا رہا۔ القصہ تاریخ تیرھویں مہینے ذی حجہ سن تیرہ جلوس معلی، موافق سن گیارہ سے تفتالیس ہجریہ مقدسہ کے، کہ دن ہولی کا تھا، تمام ہندو مرد عورت گاوتے بجاوتے نشہ میں بے ہواس تھے۔ کہ داؤد خاں تھوڑے سواروں سے سوار ہوا۔ گانو سنگوتی کو جا گھیرا۔ اکثر گانوں والے بے ہواس تھے۔ بعضے کہ تھوڑے ہوش میں تھے، وہ چار بندوق چلائیں۔ آخر کش سوار

گاؤں دھنس گئے۔ کتنے ہندو مارے۔ کتنے زخمی کیے۔ بتیس آدمی چھوٹے مڈبے پکڑے آئے۔ ان سبھوں میں ایک لڑکا عمر دس گیارہ برس کا، نہایت خوبصورت، رنگ سرخ سپید، میٹھی زبان، پیاری پیاری باتیں، قوم جاٹ کا، پریم سنگھ نام بھی فید میں آیا۔ داؤد خاں نے اوس کو دیکھا، نزدیک بولایا (بلایا)۔ باتیں سنیں۔ بے اختیار جی کو بھایا۔ کمال شفقت سے فرزند اوس کو کہا۔ علی محمد خاں نام رکھا۔ سنت ختنہ کی (سے) بموجب مذہب محمد صلعم کے فراغت پائی۔ بعد فرصت ختنہ کے، اوس لڑکے کو معلم باعمل کو سپرد کیا تو کہ (تاکہ) نماز پنجگانہ، تلاوت قرآن کی اور مسائل ضروریہ مذہب اسلام کے سے خوب واقف ہو۔ جو پٹھان کہ اوس لڑکے کو لایا تھا بائیس روپیہ نقد ایک دوشالا اوس کو بخشا۔"

اب ان ادبی اسالیب کے چند نمونے پیش کیے جاتے ہیں جو قصہ و احوال روہیلہ میں اختیار کیے گئے ہیں:

۱۔ جنگِ کرت پور کی منظر کشی:

"قطب الدین خاں چار ہزار سوار آزمودہ کار سے، باگیں اوچکے دوندے خاں کے اوپر جا پڑا۔ توپ بکلہ چلنے سے موقوف رہا۔ بندوق کی باڑ جھڑتی تھی۔ بعد تھوڑے ایک، بندوق تیر بھی بند ہوا۔ نیزہ پر نیزہ، تلوار پر تلوار لگتی تھی۔ پھول ڈھالوں کے، ضرب تلوار کی سے، اس میدان (تالاب موتی چور) میں اس طرح اوڈتے تھے اور چمکتے، جیسے رات اندھیری میں پھول جھڑی چھوٹتی ہے یا موسم برسات کے جگنو رات کو چمکتے ہیں۔"

۲۔ نامہ و پیام:

"نجیب خاں نے (قطب الدین خاں کے زخمی ہو جانے کے بعد) لڑائی موقوف کی۔ زبانی ہرکارہ کی کہہ بھیجا:

"اب بھی ملاقات کیجیے۔ جو شرط کہ نمک حلال خداوند نعمت کی تھی تم سے ظہور میں آئی۔ آفرین صد آفرین۔ ع ایں کار از تو آید و مرداں چنیں کنند۔ مضائقہ نہیں اب بھی آپ ملاقات فرمائیے۔"

قطب الدین خاں بہادر نے سنا۔ در جواب کہا۔ "آفریں، مرحبا، جزاک اللہ سرداری تمہاری پر یوں ہی چاہیے فانا اس زندگی کا اعتبار نہیں ؎

یہ زندگی ہماری گویا مستعار ہے — یکدم بھی اس نفس کا نہیں اعتبار ہے

ایک دو دم باقی ہے۔ پس تھوڑی سی زندگی کے لیے صلح کیجیے۔ داغ نمک حرامی کا اوپر اپنے تا ابد قائم رکھیے۔ سرخروئی اپنی مرنے ہی میں ہے۔"

۳۔ مکالمے:

مکالمہ کا حق اکثر جگہ خوب ادا کیا ہے بلوین نزین مکالمہ احمد شاہ درانی اور شاہ عالم گیر ثانی کے مابین گفتگو ہے۔ جس میں وقار شاہانہ

کو پوری طرح محفوظ رکھا ہے، دیگر مقامات پر بھی واقعیت و اصلیت کی شان پیدا کرنے کے لیے زبان مقتضائے حال کے موافق استعمال کی ہے مثلاً احمد شاہ درانی کی زبان سے ایک جگہ زبان افغانی کا ایک فقرہ ادا کرایا ہے۔ جن کوچی کی زبان سے ہندوانہ انداز کا یہ فقرہ کہلوایا ہے کہ "پل گنگا جی کا بندہ وادو" پٹھانوں کی زبان کا نمونہ پیش کرنے کے لیے ایک آواز یہ لکھا ہے "چہ منصور کہاں ہے؟" اور اس کے جواب میں نواب اسحاق خاں کا یہ غضب آلود فقرہ لکھا ہے:

"اے پاجی! زبان سنبھال کر بول۔ نواب وزیر میں ہوں۔"

نور نساء بیگم بنت برہان الملک کی اپنے شوہر نواب ابو المنصور خاں سے گفتگو درج کرتے وقت بیگماتی زبان کا خیال کر کے یہ فقرہ لکھا ہے:

"اگر خدانخواستہ خدانخواستہ دشمن آپ کے وہاں شہید ہوتے مطعون زبان خلق اللہ نہ ہوتے۔"

۴۔ مراسلے:

کتاب میں جا بجا منشوں اور مراسلوں کا انداز بھی اختیار کیا گیا ہے۔ ان کی تاریخی اصلیت کچھ نہیں، مصنف نے انھیں ایک ادبی اسلوب کے طور پر اپنایا ہے لیکن تاریخی حیثیت سے نامعتبر ہونے کے باوجود اردو نثر کے طالب علم کے لیے ان میں کشش کا کافی سامان ہے۔ یہ مراسلات اردو نثر میں مراسلہ نگاری کا ایسا قدیم ترین نمونہ پیش کرتے ہیں کہ اگر رواج پا تا تو غالب سے پہلے ہی اردو مراسلہ نگاری اپنے معیار کو پالیتی۔ ذیل میں نجیب الدولہ کا مکتوب بنام سورج مل درج کیا ہے۔

"تم راجہ گدھ پتی، اور ہیں سپاہی۔ اگرچہ چھوڑنے اپنے پرگنات ہیں کچھ زیر باری نہیں۔ فاتحہ خبر شاہنشاہ سنے گا۔ ہمارے تمھارے حق میں خوب نہیں۔ آگے تم مختار ہو۔"

۵۔ طنزیہ فقرے:

اگرچہ ایک تاریخی کتاب کو طنزیہ فقروں سے خالی ہونا چاہیے۔ لیکن قصہ و احوال روہیلہ کے مصنف کا مقصد احوال واقعی کو رد کے پیچھے انداز کی بجائے دلچسپ اور بہتر سے بہتر ادبی انداز میں پیش کرنا تھا جیسا کہ خود کتاب کے نام میں لفظ قصہ کی موجودگی سے بھی ظاہر ہے۔ اس لیے کتاب میں طنزیہ فقرے بھی بہت سے ملتے ہیں لیکن طنز بہت دھیما اور ہلکا ہے۔ ناگوار حد تک نہیں پہنچتا۔ مثلاً پٹھانوں کی گرم مزاجی کے لیے ایک جگہ لکھا ہے:

"غرض کہ حرارت غریزی جوش میں آئی۔ تاب صبر کی نہ رہی۔"

ایک اور جگہ لکھا ہے: "مزاج عبد اللہ خاں فیض اللہ خاں کا ان دنوں بہت گرم تھا۔ اس واسطے سے کہ تازہ ولایت تھے۔"

۶۔ بعض جگہ اس قسم کے دل پذیر اسلوب پیش کیے ہیں:

"رات جو پردہ دار ہے، کسو نے نہ دیکھا نہ ٹوکا۔ شباشب ایسی جلد چلے گویا چلنا ہوا صبا سے قرض لیا تھا"

۷۔ اشعار: قصہ و احوال روہیلہ میں جگہ جگہ اردو فارسی اشعار سے بھی نثر کو مزین کیا ہے۔ شاعر کے نام کی صراحت کے بغیر مولانائے روم کا ایک شعر پیش کیا ہے۔ باقی فارسی اشعار میں سے دو حافظ شیرازی کے ہیں اور نہایت برمحل استعمال ہوئے ہیں اور بقیہ خود مصنف کے معلوم ہوتے ہیں۔ اردو اشعار میں ہدایت دہلوی (شاگرد خواجہ میر درد، متوفی ۱۲۱۵ھ) کا ایک شعر:

آئیسنہ رہ گیا نہ وہ جم جام رہ گیا　　مردوں کا اس جہاں میں مگر نام رہ گیا

موقع کے لحاظ سے بہت خوب بلائے ہیں۔ اُردو اشعار میں بھی اکثریت خود مصنف کے اپنے اشعار کی ہے جو کسی مخصوص واقعہ کو نظم کرنے کے لیے کہے گئے ہیں۔ گو شاعر کے نام کی صراحت نہیں کی گئی ہے لیکن قرینہ سے مصنف ہی کے معلوم ہوتے ہیں۔ ایسے اشعار میں فنی استقام بھی ہیں ویسا کتاب کی ابتدا حمد و نعت کے تین اشعار سے ہوئی ہے یہ تینوں بھی غالباً مصنف ہی کے ہیں ؎

جو کچھ کہ تو کرے اوسے اے قادرِ کمال — دریافت کر سکے تو بشر کی ہے کیا مجال
اونا سیتی کراتا ہے اعلیٰ ذلیل و خوار — پشمہ سیتی کراتا ہے نمرود و پاسمال
بوجھل سبک سار (؟) ہوا حمد کی ذات سے — صلوا علیہ و آلہ کہہ روز و ماہ و سال

ایک جگہ نجیب الدولہ کا پیغام بنام بنگوجی منظوم انداز میں پیش کیا ہے۔ اس کے چند اشعار یہ ہیں ؎

روہیلے ہیں سب مرد میدان کے — لوہا چابنے والے گھمسان کے
ابھی تیغ ہم نے نکالی نہیں — تم اوپر یہ بجلی چھپالی نہیں
جھکوگے بہت جبکہ گھمسان مچے — کہوگے کسی طرح سے جان بچے
خدا ہاتھ ہے گی فتح جس کو دے — کہ جو کھیت میدان میں جیتے

دوسرے شعر میں 'بجلی چھپانا' اہل بجنور کا مخصوص دشنامی محاورہ ہے۔

قصہ و احوال روہیلہ کے دیباچہ میں رستم علی نے اُردو کا لفظ بلا اضافت اور زبان ہندی کے اسم خاص کی حیثیت سے استعمال کیا ہے۔

"... اگر تو کچھ جانتا ہے زبان ہندی، اُردو میں بیان کر۔" اب تک تنہا اُردو کا قدیم ترین استعمال مصحفی کے اس شعر میں سمجھا جاتا رہا ہے ؎

خدا رکھے زباں ہم نے سنی ہے میر و مرزا کی — کہیں کس منہ سے ہم اے مصحفی اُردو ہماری ہے

جو سودا کے سالِ وفات ۱۹۵ھ سے قبل کا خیال کیا جاتا ہے جیسا کہ 'خدا رکھے' سے ظاہر ہوتا ہے۔ قصہ و احوال روہیلہ سے اُردو کے بلا اضافت استعمال کا ایک نمونہ بلکہ قدیم تر مثال سامنے آتی ہے۔

قصہ و احوال روہیلہ کی نثر کے بعض لسانی پہلو بھی توجہ طلب ہیں۔ مثلاً اس قدیم نثری تصنیف میں جمع الجمع بنانے کے ترک و اختیار، واؤ عطف کے ترک، حرکات بالحروف، استمرار افعال، اور بعض الفاظ کی قدیم شکلیں اور قدیم املا کے ایسے نمونے ملتے ہیں جن سے لسانی مسائل میں استدلال کیا جا سکتا ہے۔

قصہ و احوال روہیلہ میں بہت سے مقامات پر جمع الجمع مثلاً فقیراں، امورات، امراویں، رفقایوں، وکلاؤں، ملازموں، کفاروں کا استعمال ملتا ہے۔ جمع الجمع دبستان دہلی کی نثر کا ایک مخصوص رجحان اور تفسیر مرادیہ، موضح قرآن، باغ و بہار سے لے کر میر باقر علی داستان گو، فشی فیض الدین دہلوی، خواجہ حسن دہلوی کی تحریروں تک میں اس کی کوئی نہ کوئی مثال مل ہی جاتی ہے۔ قلعہ معلی کے روزمرہ میں بھی 'بیگماتوں' اور 'سلطنتوں' کا استعمال عام رہا ہے۔ قصہ و احوال روہیلہ میں جمع کے کچھ الفاظ بطور واحد بھی استعمال میں آتے ہیں۔ جیسے ارواح (ارواح پاک ہم مجلس ملائکوں کی ہوئی) امرا (جاوید خاں علی بڈا امرا عالی شان خواستہ سلطنت کا تھا)

نے، علامت فاعل کے ترک و استعمال کے معاملے میں قصہ و احوال روہیلہ میں بہت سی بیگمگوں پڑا ہوا یاں ملتی ہیں۔ ممکن ہے ان میں سے

کچھ بہت سی سہو کتابت کا نتیجہ ہوں نظم میں اس قسم کے محذوفات و زوائد کا پتہ چل سکتا ہو جو سہو کتابت کا نتیجہ ہوں لیکن نثر میں نہیں چل سکتا۔ ذیل میں نے کے بے جا استعمال اور ترک کی چند مثالیں درج کی جاتی ہیں۔

۱۔ نے کا بے جا استعمال:

"راجا نے سنتے اس تعبیر خواب کے، بغیر دیکھے بھالے، بے اختیار معہ قبائل بھاگا۔"

"نواب وزیر نے معرفت راؤ ملہار کے رو سیلوں سے صلح کر کے کوچ بکوچ شاہ جہاں آباد میں داخل ہوئے۔"

"راؤ ملہار نے یہ احوال معلوم کر کے معہ فوج جلد سوار ہوا۔"

۲۔ ترک نے:

"دیپ سنگھ مذکور (نے) مخالات گھاٹی پہاڑ کے .... داؤد خاں کو تعویض کیے۔"

"سورج مل (نے) اوپر مضمون اوس پروانے کے مطلع ہو کے بعد فوج ٹیگ سے کوچ کیا۔"

"نواب سمصام الدولہ خاندوراں بہادر اطلاع پائے۔"

ترک نے کی اس آخری مثال کو کمی انداز کا نقرہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن اگر یہ خیال کیا جائے کہ بارھویں صدی ہجری میں یائے معروف و مجہول کے املا میں کسی قسم کی تفریق ملحوظ نہیں رکھی جاتی تھی اور اطلاع پائے کی جگہ 'اطلاع پائی' قرار دیا جائے تو یہ مثال سہو کتابت یا صرف ترک نے کی ناہمواری کی ہوگی۔ بے قاعدگی کی نہیں کیونکہ تب نے یہاں معتدر سمجھا جائے گا۔

قصہ و احوال روہیلہ کی نثر کی ایک اور قابل لحاظ بات واو عطف کا غیر مانوس ترک و اختیار ہے۔ کہیں تو بند بست، قابض متصرف، سازسامان، زیر زبر، غور پرداخت، بہیر بگاہ، مذبیاز، سرخ پسید جیسے مرکبات ہیں جن میں اور کہیں ہے تو ایسی بے قاعدگی کے ساتھ:

"پھول جھڑی چھوٹ تی ہے دیا موسم برسات میں جگنو چمکتے ہیں۔"

"توڑا ہاتھ میں وہاں تیار رکھو۔"

"فکر روپیوں کا کیجیے دیا ارادہ لڑائی کا۔"

ایک دو جگہ نسخہ میں تن و تنہا بھی لکھا ہے جو غلط ہے۔ تن تنہا ہونا چاہیے۔

اردو کی دوسری پرانی کتابوں کی طرح، قصہ و احوال روہیلہ میں بھی حرکات بالحروف کی مثالیں بکثرت ہیں مثلاً پورانے، بیجنور، اوس، بولایا، گھوس گیا۔ آدو۔ جادو، اوترے، اوڈ وغیرہ۔

قصہ و احوال روہیلہ میں کئی مقامات پر، بالخصوص میدان جنگ کی منظر کشی کے لیے ماضی استمراری کے جو صیغے آئے ہیں وہ سب کے سب اسمائے حالیہ پر تھا، تھی وغیرہ بڑھا کر بنائے گئے ہیں مثلاً شاہ درانی چار طرف دیکھتے تھے۔ توپ چلتی تھی۔ تلوار پر تلوار چلتی تھی۔ لاش پر لاش گرتی تھی جبکہ یہاں موقع اس قسم کے فقروں کا تھا کہ شاہ درانی چار طرف دیکھ رہے تھے، توپ چل رہی تھی۔ تلوار پر تلوار چل رہی تھی۔ لاش پر لاش گر رہی تھی۔ رسالہ گل کرسٹ میں بھی جو اردو کے قواعد پر اولین تصانیف میں سے ہے، ماضی استمراری کا صرف اسمائے حالیہ پر تھا، تھی وغیرہ بڑھانے کا قاعدہ مذکور ہے اور بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ مادۂ مصدر پر رہا ہے۔ رہا تھا وغیرہ بڑھا کر استمرار کے صیغے بنانے کا قاعدہ اردو فارسی میں بالعموم

مروج نہیں تھا۔ گو تفسیر مراد یہ اور فورٹ ولیم کالج کی کتابوں میں آرائش محفل میں اس کی چند مثالیں ملتی ہیں۔

بعض الفاظ قصۂ واحوال روہیلہ میں اپنی قدیم شکلوں میں آئے ہیں جو یہ ہیں: سیں، سوں، آیتیں (کہتے ہیں)، کسو، تیں (تو)، جیوتا (جیتا)، ورغلان تا، سوتا، ہوتا، گڈھی، چڑھا، گڈرایا، اوڈ، بڑا، ڈیڈھ، قزاکی (قزاقی)، فرمائے کے، بلوائے کے، بھٹ جا (بھٹ جائے)، کی جا (کی جائے)، جاگا (جائے گا)، یکہتے (کہتے)، ایتی (اتنی)، دریاؤ، تانگن (تانگہ)، توکہ (تاکہ)۔ قدامت کا اعلان واظہار دو اور الفاظ دانستہ اور قصداً بھی ہیں جو بکثرت ورنہ اور لیکن کی جگہ استعمال کیے گئے ہیں۔ بعض الفاظ میں عوامی بول چال کے مطابق الف کے ایراد و تخفیف کی ناہمواریاں بھی ہیں مثلاً اسوار (سوار) ۔ دیاہیں (دیہیں) ۔ ہریک (ہر ایک) ۔ سوار کی بجائے اسوار کے استعمال پر پچھلی زمانہ شفیق کا ایک قطعہ جو ایک قصیدے کے ضمن میں لکھا ہے پڑھنے کے قابل ہے۔ اس سے قصہ واحوال روہیلہ کی نثر میں بعض الفاظ کی نامانوس اور قدیم شکلوں کے استعمال کا جواز بھی ملتا ہے۔ وہ قطعہ یہ ہے۔

نقل ہے وقت مغرب اعظم شاہ — یوں کہا اپنے اک غلام کو دیکھ
ہووے اسواری اس گھڑی تیار — میر چاہے ہے جی یہ شام کو دیکھ
مولوی جیون اوستادِ شاہ — تب کہے یوں تو اس پیام کو دیکھ
لفظ اسواری نہیں سواری ہے — کچھ تو اس صحتِ کلام کو دیکھ
شاہ نے تب تو یہ جواب دیا — میرزا طرزِ سخن تمام کو دیکھ
یہ عبارت کہا میں ہندی میں — اس میں جائز ہے تو نظام کو دیکھ

(بحوالہ مقدمات عبدالحق، مطبوعہ ۱۹۶۴ء ص۵۵)

قصۂ واحوال روہیلہ تو خیر بہت پرانی تصنیف ہے، اسوار میر امنؔ کے یہاں بھی ملتا ہے ؎

اسوار بھی قبیل پیادے بھی تھوڑے ہیں

ہائے ہوز کے معاملہ میں بھی قدیم طرزِ املا میں ناہمواریاں پائی جاتی ہیں اور قصۂ واحوال روہیلہ میں بھی موجود ہیں چنانچہ تڑپے کو تڑپھے، ڈبڈبا کو ڈھبڈھبا، پڑھتے کو پھڑھتے، سائے کو ساہے، اور کاں کو کاہ لکھا گیا ہے۔ تڑپھے سودا کے یہاں بھی ملتا ہے۔ اور کلمہ بہ اضافت ہائے ہوز اتحقانی اردو کے پہلے اخبار "جام جہاں نما" کی ۱۹ دسمبر ۱۸۴۲ء کی اشاعت[1] میں بھی نظر پڑا۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ الفاظ سہو کتابت کا شکار نہیں، بلکہ قدیم طرزِ املا کے نمونے ہیں۔

پرانی اردو میں اس قسم کی بہت سی لسانی بدعتیں پائی جاتی ہیں جن میں عربی فارسی الفاظ کی صحت اور املا کی درستی تسہیل رجحان کے تحت توڑ مروڑ کا شکار ہو جاتی تھی۔ یہ رجحان دکنی میں بہت زیادہ تھا۔ مگر نواح دہلی کی بولیاں بھی اس رجحان سے خالی نہیں تھیں۔ قصۂ واحوال روہیلہ میں ذیل کے الفاظ اسی تسہیلی رجحان سے متاثر ہیں۔ سپنت (سوفی پت)۔ سادات بارہ (سادات بارہہ)۔ بے ہواس (بے حواس)

---

[1] منقول "ہندوستانی اخبار نویسی کمپنی کے عہد میں" از محمد عتیق صدیقی۔ ص ۴۳۵

قزا (قضا)۔ زمیندار (زمیندار)۔ سازوار (سزاوار)۔ غیاذالدین (غازی الدین)۔ یہ نام انگریز نے بھی اخبار نگیں میں اسی خرابی کے ساتھ لکھا ہے۔ شاید عوام الناس کی زبان پر اسی تحریف کے ساتھ چڑھا ہوا ہو)

بعض نامانوس یا ناقص اسالیب کی مثالیں جو قصہ و احوال میں ملتی ہیں یہ ہیں:

عرض پہچا۔ جان آتا تھا (جانا تھا)۔ عرضی ارسال رکھی۔ سوار گانو میں دھنس گئے۔ سُنتے اس تعبیر خواب کے۔ اوتارے ہوئے (اُترے) قتل میں آئے۔ عرضی درجواب لکھی۔ پورانا شہر دہلی کر مشہور ہے۔ اس مضمون کر۔ اور بھی اور۔ آپ خوب واقف ہو۔ صلح نامانا۔ نعرہ بولے۔ تمامی فوج۔ لڑائی کھائی۔ جناب الہی سے دعا چاہی۔ ہوس یہی ہے کہ شہید ہوں۔ الوداع بولے۔ خوب جو ہوا سو ہوا۔ (خیر جو ہوا سو ہوا)۔ سادھان سے پہلے۔

قصہ و احوال روہیلہ کی تصنیف کے وقت انگریزوں کو وارانگر میں آئے ہوئے کچھ ہی عرصہ کچھ ہی ماہ ہوئے تھے۔ اس لیے انگریزوں سے ربط ضبط کی بنا پر انگریزی زبان کے صرف دو ہی لفظ ہیں جو سید رستم علی نے اس کتاب میں استعمال کیے ہیں ایک اٹیلینو جو غالباً بچھنوں کی خرابی ہے۔ دوسرا پلاٹن۔

تاریخی اثاثہ کی حیثیت سے بھی قصہ و احوال روہیلہ قابل مطالعہ ہے اس میں روہیلوں کی تاریخ سے متعلق بعض ایسی تصریحات ملتی ہیں جو اور کہیں اس قطعیت اور وضاحت کے ساتھ نہیں ملتیں۔ اور بعض سرداران کیٹھر کے صحیح حالات سامنے آتے ہیں۔ ایک روہیلہ سردار کی سوانح عمری میں ایک اور روہیلہ سردار نجیب الدولہ کے کردار کی جگہ جگہ تحقیر کی گئی ہے اور سنگین الزامات لگائے گئے ہیں۔ قصہ و احوال روہیلہ سے ان الزامات سے نجیب الدولہ کی برأت ثابت ہوتی ہے۔ اس کتاب کے بعض بیانات عام کتب تواریخ سے کچھ مختلف بھی ہیں اور ان کی صحت تحقیق طلب ہے۔ لیکن یہاں تقابلی مطالعہ کا موقع نہیں۔ قصہ و احوال کو چھپوانے کا ارادہ ہے اس میں تقابلی مطالعہ پیش کیا جائے گا۔ انشاء اللہ۔

قصہ و احوال روہیلہ کی تصنیف کے وقت حقیقت کی عمر ۳۵ برس کے لگ بھگ تھی اور بیان کردہ واقعات میں سے بہت سے تو خود اس کے شعور کے بعد کے ہیں۔ اس سے پہلے کے واقعات کے دیکھنے والے موجود تھے۔ علاوہ ازیں مصنف خود روہیل کھنڈ کا کارندہ رہنے والا تھا۔ اس لیے قصہ و احوال روہیلہ کو تاریخی اثاثہ کی حیثیت سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اگرچہ سید رستم علی نے اپنی تاریخ کو صرف سیاسی کشمکشوں اور جنگی کارناموں تک محدود رکھا ہے۔ اس دور میں تاریخ کا مفہوم تھا بھی کچھ ایسا ہی۔ پھر بھی کچھ نہ کچھ باتیں اس کتاب میں ملتی ہیں جن سے دینی رجحانات، طریق تعلیم و تربیت، آداب معاشرت، اور معاشی حالات پر غیر شعوری روشنی پڑتی ہے۔ دہلی کے سپاہیوں بالخصوص کاہ پوشوں اور سینہ داغ والے رسالوں کی معاشی پریشانیوں کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ سودا کے قصیدہ شہر آشوب اور محسن شہر آشوب کی یاد دلاتا ہے۔ مروجہ اسلحہ جنگ اور جنگی ساز و یراق کے نام بھی اس کتاب میں بکثرت آئے ہیں جو اور کتابوں میں کم ہی اس طرح یکجا ملتے ہیں۔ جنگلوں کے ذکر میں جنگلی جانوروں کا ذکر بھی خصوصیت کے ساتھ کیا گیا ہے اور ایک چیتل تو واقعی عجیب لکھی ہے راجاؤں کے مقابلے میں پٹھانوں نے یہ عجیب تدبیر اختیار کی کہ قریب چار ہزار سوار کے گرد و پیش کے دیہات میں ہر چہار طرف دوڑ گئے اور چھ سات

ہزار راس بھینس گاؤ بیل گھیر لائے۔ دوپہر کے وقت مواشی منہ پر رکھ، راجا نول رائے کی فوج کے جا مقابل ہوئے۔ راجا کی طرف سے توپ چلی۔ ایک سلخ میں ہزارہا گاؤ بیل بھینس بلکہ آدمی اٹھ گئے۔ لیکن پٹھانوں نے دوسری سلخ کا موقع نہ دیا۔ دوڑے کئی توپوں کا دنبچرا کاٹ تلوار چلانے لگے اور آخر کار غالب ہوئے۔

قصہ واحوال روہیلہ کے مصنف نے تاریخ کی اس کتاب میں قوموں اور گروہوں کے عروج و زوال کے چند بنیادی اسباب و محرکات پیش کیے ہیں۔ رستم علی کے نزدیک فتح و شکست کا مدار نصرت الٰہی پر ہے۔ کثرت و قلت پر نہیں۔ اس خیال کا اظہار اوّل تو دیباچہ کی ابتدا میں حمد و نعت کے اشعار میں نہایت معنی خیز طریقہ پر کیا گیا ہے۔ اور اس کے علاوہ تاریخی واقعات کے بیان میں بھی کہیں کہیں اس خیال کا اعادہ کیا گیا ہے۔ مثلاً:

"اگرچہ مرہٹوں نے بمقدور سعی بہت کی۔ فتح شکست طرف خدا کے سے ہے۔ بے فائدہ محنت ہوئی۔"

دوسرا بنیادی احساس جسے انسانی گروہوں کے عروج و زوال کے باب میں رستم علی کا مؤرخانہ نقطہ نظر کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ اور جو قصہ ماحوال میں ہر جگہ جاری و ساری نظر آتا ہے رستم علی کے اپنے الفاظ میں یہ ہے:

"قسربان قدرت خدا کے، جتنے، غرور تکبر کیا خاک برابر ہوا۔"

پوری کتاب اسی فقرے کی شرح ہے چنانچہ (بیشتر غرور رستم علی کے الفاظ میں):

۱۔ راجا ہرنند نے کلمات غرور زبان سے نکالے آخر ذبیل ہوا۔ مارا گیا۔

۲۔ فائم خاں بنگش نے دولت و کثرت کے غرور سے کہا کہ:

"ایک چیلا میرا کفایت ہے۔ سب (روہیلوں) کو جیتا پکڑ لاوے گا۔"

اور اپنی ہی قوم کے ذلیل کرنے کا ارادہ دل میں لایا۔ پس جس کسی نے زبوفی اپنی قوم کی مقرر کی اللہ تعالیٰ انتقام حقیقی سے۔ فائم خاں ہی کے ہاتھ سے مارا گیا۔

۳۔ راجا نول رائے نے ازراہ تکبر ہم مجلسوں سے کہا:

"پٹھانوں کو جیتا پکڑ لاؤں۔ ایسا نظم و نسق بیٹھا دوں مثل شمار باد میں پٹھان بیگار کے بوجھے کے آکریں پٹھان چگی پیسا کریں۔"

اس کا بھی سر کٹا اور برچھے پر چڑھا۔

۴۔ نواب ابو المنصور خاں نے غرور کیا اور شکست فاش کی ایسی ذلت پٹھانوں کے ہاتھ سے اٹھائی کہ شاہجہاں آباد آکر منہ دکھانے کے قابل نہ رہے۔

۵۔ پٹھان عاجزی کی راہ جناب الٰہی میں گریہ و زاری کرتے تھے کہ خداوند سوا تیرے ہمارا کوئی نہیں اور کامیاب ہوتے تھے۔ لیکن جب ان میں بھی غرور آگیا تو وہ بھی قادر مطلق کے اس آئین عروج و زوال سے نہ بچے۔ ایک موقع پر جب:

"پٹھان غرور میں اس قدر سرشار تھے کسو کو خاطر میں نہ لاتے تھے وہ طریق عجز کا اور نیاز کا بالکل موقوف تھا

مالک ملک کا خدا ہے۔ سوا اس کے تکبر اور منی کسو کو ساز وار نہیں۔"
وہ بھی زچ ہوئے اور جان بچا کر بھاگنے ہی کو فتح عظیم سمجھا۔

۶۔ راؤ سکوجی اور راجا بسواس رائے اور راجا بھاؤ سرداران مرہٹہ نے بھی غرور کی چال اختیار کی۔ راؤ جکوجی ہم زد پانا سو کو نجاتا تھا۔ وسائل کی کثرت کے باعث سے کہتا تھا کہ نجیب الدولہ کس شمار میں ہے" بروں ہماری فوج کے کفایت کریں ہیں"۔ اور انجام یہ ہوا کہ ہزاروں مرہٹے مارے گئے زخمی ہوئے بہت سے دریا میں ڈوبے باقی فرار ہو گئے۔

۷۔ راؤ بھاؤ نے دوان کی لی" بعد فتح درّانی کے بطور رائے پتھورا کے راج تمام ملک ہندوستان کا کیجیے"۔ — اور "لڑائی دکھنیوں کی قزا (قضا) ہے۔ اپنا ارادہ سلطنت کا ہے۔ آج جیسی فوج ہمارے ساتھ ہے کسو پہلے بادشاہوں کے پاس نہ ہوگی۔" اور درانی کا یہ حال کہ" ٹوپی اپنے سر سے اوتاری دوال نگام کا گلے میں ڈالا۔ جناب الٰہی میں دعا کی اس مضمون سے خداوند تو مالک خاوند ہے ہندوستان میں مجھ تو کل نام تیرے کے اوپر آیا ہوں۔ سوائے تیرے محمد معاون دوسرا نہیں۔" نتیجہ یہ نکلا کہ جنگ پانی پت میں مرہٹہ لشکر کو وہ شکست ہوئی مرہٹہ قوم میں گھر گھر صف ماتم بچھ گئی اور ان کا آفتاب اقبال گہنا گیا۔

قصہ دوحوال روہیلہ کی ابتدا حمد و نعت کے جن معنی خیز اشعار سے ہوئی تھی ان میں یہی مضمون تھا کہ اللہ کی قدرت سے بعید نہیں کہ گروہ قلیل کو مغرور گروہ کثیر پر غلبہ دے۔ یہی نقطۂ نظر پوری کتاب میں رسا بسا پایا۔ اس لیے انہی اشعار پر اس تمثالی مضمون کو ختم کیا جاتا ہے ؎

جو کچھ کہ تو کرے اوسے اے قادرِ کمال — دریافت کر سکے تو بشر کی ہے کیا مجال
ادنیٰ ہستی کرتا ہے اعلیٰ ذلیل و خوار — پشہ ہستی کرتا ہے نمرود پائمال
بوجہل سبک سار و ہوا حمد کی ذات سے — صلو علیہ و آلہ کہہ روز ماہ و سال

دو آہنگ

نجم الاسلام

غالب اپنے کسی شاگرد کو اپنی تقلید پر مجبور نہیں کرتے تھے اور انفرادیت کو ابھرنے کا موقع دیتے تھے۔ اسی لیے غالب کے شاگردوں میں بہت سے صاحب طرز شاعر ہوئے ہیں۔ لیکن جو شاگرد خود اپنی طبیعت کے اقتضا سے پیروئ غالب کی طرف مائل ہوتے تھے انھیں روکتے بھی نہیں تھے۔ شاگرد اپنے اپنے ذوق و ظرف کے مطابق خوشہ چینی کرتے تھے۔ چنانچہ حالی کی قدیم غزلوں میں غالب کی "بدیہیات" کا رنگ نمایاں ہے۔ زکی کے کلام میں غالب کی سی مضمون آفرینی، دقت پسندی اور فارسی تراکیب ملتی ہیں۔ سالک نے غالب کی سی گہرائی اور معمولی بات کو غالب کی طرح ایک خاص انداز سے کہنے کی کوشش کی ہے۔ اور ایسے تو کتنے ہی شاگرد ہیں جنھوں نے تقلیدِ غالب کی غزلوں پر غزلیں کہی ہیں۔ مثلاً رشکی، شیفتہ، بے صبر، سروش، ایمیلی، تمنا، شادان، ثاقب، راقم، رمز، عاقل، بیدل، ناظم، مومن، رخشاں، زکی، بے تاب، وفا، فخر، بسمل، انور، رنج، عاشق، خورشید سالک، رضواں، آذر، عرشی، محمود وغیرہ۔ اگرچہ ان شاگردوں میں سے بعض خود صاحب طرز شاعر ہیں لیکن ہم جس طرح غزلوں کے بہت سے اشعار میں کلام غالب کے ظاہری دروبست کی نقل صاف طور سے جھلکتی ہے۔ بلکہ بعض اشعار تو چربہ کشی کی حد کو پہنچ جاتے ہیں۔ مثلاً۔

کاہ کا وسعت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ	صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا	(غالب)
آدمی کی کٹتی ہے بے صبر کس سختی سے عمر	پیر ہونا طفل کا لانا ہے جوئے شیر کا	(بے صبر)

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا	لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں	(غالب)
لاکھوں بناؤ ایک تغافل میں آپ کی	لاکھوں بگاڑ ایک میرے اضطراب میں	(رنج)

کچھ تو دے اے فلکِ ناانصاف	آہ و فریاد کی رخصت ہی سہی	(غالب)
کچھ تو بل جائے لبِ شیریں سے	زہر کھانے کی اجازت ہی سہی	(انور)

ہم بھی تسلیم کی خو ڈالیں گے	بے نیازی تری عادت ہی سہی	(غالب)
ناشکیبی کی دعا مانگیں گے	صبر کی ہم کو ضرورت ہی سہی	(شیفتہ)

۱۔ حالی کا ذہنی ارتقا" ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خاں۔ ص ۲۴ ۲۔ "تلامذۂ غالب" مالک رام۔ ص ۱۳۸ ۳۔ ایضاً۔ ص ۱۴۱۔

تلامذۂ غالب میں دو شاعروں کو خصوصیت کے ساتھ غالب کی غزلوں پر غزلیں کہنے اور غالب کے انداز کو بنانے کا شوق تھا۔ یہ سچ ہے کہ شعر و شاعری کے میدان میں تقلید کوئی پسندیدہ چیز نہیں۔ لیکن کسی مخصوص طرز کی تقلید، خصوصاً طرزِ غالب کی پیروی کچھ ایسی آسان اور بے وقعت بھی نہیں۔ اس میں اختصاص حاصل کرنے کے لیے بھی بڑے ریاض کی ضرورت ہے۔ غالب کے ان دو شاگردوں میں سے جنھوں نے خصوصیت کے ساتھ پیروی غالب کو اپنا شعار بنایا تھا ایک منشی شاکر علی بسمل بریلوی تھے جو کلامِ غالب کے آب و رنگ کی خاصی نقل اڑا لیتے تھے۔ بسمل کی ایک تقلیدی غزل کے چند شعر یہ ہیں ؎

شب وفورِ اشک سے گردوں کفِ سیلاب تھا — دورۂ چشمِ کواکب، حلقۂ گرداب تھا
واں حنا بندیِ عنانگیر خرامِ ناز تھی — یاں تنِ کاہیدہ، غرقِ اشکِ خونناب تھا
واں رخِ پُرنور تھا، صبحِ امیدِ زندگی — یاں ہر اک داغِ جگر، خورشیدِ عالم تاب تھا
حسنِ تمکیں آزما کو پاسِ خودداری ادھر — خانہ زادِ عشق کو لحظ یاں آداب تھا
ان کو پاسِ ننگ دامن گیر مجھ کو پاسِ وضع — وہ ادھر بیتاب تھے اور میں ادھر بے تاب تھا
میں نے دیکھا رات بسمل کو پڑا تھا خاک پر — بسترِ سنجاب تھا، نے بالشِ کمخواب تھا

دوسرے ممتاز تلمذ شاگرد منشی محمد حسین محمود نہوڑی تھے۔ یہ تقلیدی کلام کی مقدار کے لحاظ سے بسمل سے بھی آگے تھے۔ محمود نے آغازِ تلمذ کے وقت ہی التزام کے ساتھ غالب کی پچاس طرحوں پر غزلیں کہی تھیں اور ان میں غالب کی تراکیب اور اشعار کے ظاہری دروبست کو اپنانے کی کوشش کی تھی۔ غالب کی وفات کے بعد محمود نے اپنی اور غالب کی ہم طرح غزلوں کو "دود آہنگ" کے نام سے مرتب کیا۔ محمود کی زندگی ہی میں "دود آہنگ" کے چار ایڈیشن چھپ کر مقبول ہوئے۔ اس کے چوتھے ایڈیشن کا ایک نسخہ راقم کے پاس موجود ہے۔ اور اس وقت اسی مجموعۂ غزلیات کا تعارف مقصود ہے۔

منشی محمد حسین محمود قصبہ نہٹور ضلع بجنور کے رہنے والے تھے اور قصبہ کے رئیسوں میں شمار ہوتے تھے۔ ایک زمانے میں مہاراجہ پٹیالہ کے برادرِ خورد سردار بکرماں سنگھ رئیسِ جالندھر کے علاقہ جات کے ناظم (ایجنٹ کورٹ آف وارڈس) اور اہل کار بھی رہے تھے۔ ایک مقطع میں اپنے اہل کار ہونے کا ذکر کیا ہے ؎

یہ موحدانہ ہُو حق، یہ سرودِ لحنِ محمود — تجھے کہتے ہم قلندر جو نہ اہلِ کار ہوتا

تلامذۂ غالب مؤلفہ مالک رام میں محمود کو غلطی سے دہلوی لکھا گیا ہے اور کلام میں ان کی صرف ایک مثنوی "تحفۂ محمود" کے مطبوعہ موجود ہونے کا ذکر کیا ہے اور اکمل الاخبار دہلی کی ۲۵ اگست ۱۸۶۹ء کی اشاعت سے ایک غزل کے چند اشعار نقل کیے ہیں (تاریخ صحافت اردو جلد دوم از امداد صابری میں بھی اکمل الاخبار کے بیان میں اس غزل کے پانچ اشعار ملتے ہیں)۔ "دود آہنگ" کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ "دود آہنگ" کے علاوہ ایک اور دیوان بھی محمود نے مرتب کر لیا تھا جس میں غیر تقلیدی غزلیں جمع کی تھیں۔ اس دیوان کی ایک غزل نمونتاً "دود آہنگ" کے خاتمہ پر درج ہے۔ "تلامذۂ غالب" میں اس دیوان کا بھی کوئی ذکر نہیں کیا گیا ہے۔

"دود آہنگ" کا پہلا ایڈیشن ۱۳۰۶ھ میں چھپا تھا۔ یہ ایڈیشن خود محمود نے طبع کرایا تھا۔ طبع اول کا قطعۂ تاریخ مولانا حیدر حسین بلگرامی نے

کہا تھا جس میں "فغنہ واحد نام دو آہنگ ہے" سے تاریخ طبع نکالی تھی۔ "دو آہنگ" کا دوسرا ایڈیشن مطبع مہر منیر و زبجنور نے ۱۳۱۰ھ میں چھاپا طبع دوم کی تاریخ مولانا جمال الدین خشتر نہٹوری نے "یہ تعویذ دل و جان ہے" سے نکالی اور ایک قطعہ کی صورت میں اسے نظم کیا۔ ایک شعر میں نوائے غالب و محمود کا تقابل مولانا جمال الدین خشتر نے یوں کیا ہے ؎

ہے اک نور سخن کے پرتو سے مقتبس دیگر — کہ اک مہر درخشاں دوسرا مہتاب تاباں ہے

مولانا جمال الدین خشتر نے قطعۂ تاریخ کی تمہید کے طور پر چند سطریں نثر میں بھی لکھی تھیں جن میں یہ رائے ظاہر کی تھی کہ غالب اپنے وقت کے پیمبر سخن تھے۔ ان کی غزل پر غزل کہنی ہر شخص کا کام نہیں۔ وہی شعرا ان کی روش پر غزل کہہ سکتے ہیں جنھوں نے غالب سے استفادہ کیا ہے دو آہنگ اس معیار پر پورا اترتا ہے اس لیے دیوان غالب کی طرح یہ بھی خاص امتیاز کا مالک اور دنیا میں اپنی نظیر آپ ہی ہے"۔ "دو آہنگ" کے تیسرے ایڈیشن کے بارے میں علم نہیں ہو سکا کہ کب اور کہاں چھپا تھا۔ چوتھا ایڈیشن کریم المطابع بجنور میں طبع ہوا تھا اور راقم کے پاس موجود ہے لیکن اس پر تاریخ طبع درج نہیں۔ البتہ صاحب مطبع کی ایک مختصر تحریر ہے جو دیوان کے آغاز میں درج ہے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ چوتھا ایڈیشن منشی محمد حسین محمود کی اجازت سے ان کی حیات ہی میں چھپا تھا۔ صاحب مطبع کی تحریر میں یہ صراحت بھی کی گئی ہے کہ دو آہنگ میں مشمولہ غزلیات محمود آغاز تلمذ کے وقت کی ہیں اور غالب سے اصلاح پائی ہوئی ہیں ممکن ہے بعض غزلیں اصلاح پانے سے رہ گئی ہوں کیونکہ چند اشعار میں فنی سقم موجود ہے۔

"دو آہنگ" میں شامل غزلوں کے بہت سے مقطعوں میں محمود نے غالب کا ذکر خصوصیت کے ساتھ کیا ہے۔ اس قسم کے چند مقطعے ملاحظہ ہوں ؎

حق تو یہ ہے کہ ترازوئے سخن میں محمود — کوئی ہم پلۂ غالب نہ غزل خواں نکلا

لکھتا ہے کچھ اس طرح میں محمود بھی لیکن — کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیاں اور"

محمود آج حضرت غالب کے فیض سے — اک سیف میرے منہ میں ہے گویا زباں نہیں

"اردو میں تو محمود بھی غالب کا ہے ہم رنگ — پر مالک شہرت نہیں گمنام بہت ہے

بعض اشعار میں غالب کے مصرعوں پر مصرعے لگائے ہیں۔ ایک غزل میں مسلسل تین شعر غالب کی مدح میں کہے ہیں۔ جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ محمود کو اپنے استاد سے کتنا لگاؤ اور پیروی غالب کا کتنا شوق تھا۔ اگرچہ محمود نے کہیں کہیں غالب کے کسی شعر کو سامنے رکھ کر جوابی شعر کہے ہیں اور ایک دو مقامات پر ہلکی سی تعلی بھی کی ہے۔ مثلاً:

بوریا گر ہوا تو کیا محمود — دل ہی گر اپنا بے ریا نہ ہوا

اگر کہے کوئی اس طرح پر غزل محمود تو دیکھیں کس کی طبیعت رسا نکلتی ہے

لیکن اس قسم کے اشعار کا لہجہ دھیما ہے اور نارواتعلی سے بالعموم اجتناب کیا ہے۔ محمود کو خود احساس تھا کہ غالب غالب ہے اور مقلد پھر مقلد۔ ہر قافیہ بند غالب نہیں ہو سکتا۔

پہلے ہیے قافیہ بندی پہ نہ محمود کو ناز سخت مشکل ہے سخن سنج و سخن داں ہونا

محمود کا ذہنی رجحان ان کی غزلوں سے بخوبی ظاہر ہے۔ ایک تو انھوں نے تصوف کے بعض مضامین کی جابجا تکرار کی ہے دوسرے حمد الٰہی اور نعت پیغمبرؐ کے مضامین بکثرت نظم کیے ہیں۔ صرف یہی نہیں کہ غزلوں میں جابجا حمد اور نعت کے مضامین کسی مخصوص قافیہ کی رعایت سے نظم کیے ہوں بلکہ دو غزلوں میں مسلسل حمد کے مضامین ادا کیے ہیں۔ اور ایک پوری غزل نعتیہ ہے۔ حمد کی ایک غزل کے چند شعر یہ ہیں ؎

ہے دل میں عزم مدحت گیتی طراز کا ریشہ ہے نوکِ خامہ میں عجز و نیاز کا
قدرت یہ اس کی ہے کہ رسول اپنا بھیج کر بچھوایا بت کدے میں مصلا نماز کا
حمد اس کی ہے اسی کو سزاوار و ساز گار یاں حوصلہ ہے پست زبانِ دراز کا

حمد کی دوسری غزل میں "حمد اس کی ہے اسی کو سزاوار و ساز گار" کے مصداق یہ خصوصیت پیدا کی ہے کہ حمد کے مضامین اللہ تعالیٰ کی طرف سے بصیغۂ متکلم ادا کیے ہیں۔ اس غزل کے چند شعر یہ ہیں ؎

واعظ مری منطق کے سمجھنے میں ہیں عاجز حیرت زدہ ہیں میرے شناسا مرے آگے
خورشید و مہ و مشتری و انجم و افلاک کرتے ہیں شب و روز تماشا مرے آگے
ہیں جتنے کہ اہلِ حرم و دیر و کلیسا سب عجز و ادب سے ہیں جبیں سا مرے آگے

نعتیہ غزل کے چند اشعار یہ ہیں :-

نغمۂ وصفِ محمدؐ آج کیا دمساز ہے دم کشِ منقار آتش زن مری آواز ہے
ساز ہستی پر مرے ہے زخمہ زن روحِ بلال ہر سخن میں میرے اک بانگ نماز راز ہے
منکشف کس پر ہوا ہے رازدانِ حق کا راز جس نے جو انجام سمجھا ہے وہی آغاز ہے
واعظوں میں ہے کہیں شانِ ہدایت کا ظہور خاکساروں پر کہیں باب ولایت باز ہے
اسمِ اعظم آپؐ کا محمود رکھ ورد زباں غمگسار اپنا یہی ہے اور یہی دمساز ہے

اب "دو آہنگ" میں سے محمود کی غزلوں کا انتخاب درج کیا جاتا ہے :-

نقش شوریدہ ہے کس کی تابشِ تحریر کا مشعل سوزاں ہے ہر تار نفسِ تصویر کا
خشمگیں ہوتا ہے قاتل سخت جانی پر مری ٹوٹ جاتا ہے لبوں پہ آ کے دم شمشیر کا

کہا تھا جس میں "نغمہ واحد نام دو آہنگ ہے" سے تاریخ طبع نکالی تھی۔ "دو آہنگ" کا دوسرا ایڈیشن مطبع مہر منیر روز بجنور نے ۱۳۱۰ھ میں چھاپا طبع دوم کی تاریخ مولانا جمال الدین خستہ نہٹوری نے "یہ تعویذ دل و جاں ہے" سے نکالی اور ایک قطعہ کی صورت میں اسے نظم کیا۔ ایک شعر میں نوائے غالب و محمود کا تقابل مولانا جمال الدین خستہ نے یوں کیا ہے ؎

ہے اک نورِ سخن کے پرتو سے مقتبس دیگر — کہ اک مہر درخشاں دوسرا مہتاب تاباں ہے

مولانا جمال الدین خستہ نے قطعۂ تاریخ کی تمہید کے طور پر چند سطریں نثر میں بھی لکھی تھیں جن میں یہ رائے ظاہر کی تھی کہ غالب اپنے وقت کے پیمبرِ سخن تھے۔ ان کی غزل پر غزل کہنی ہر شخص کا کام نہیں۔ وہی شعراء ان کی روش پر غزل کہہ سکتے ہیں جنھوں نے غالب سے استفادہ کیا ہے دو آہنگ اس معیار پر پورا اترتا ہے اس لیے دیوانِ غالب کی طرح یہ بھی خاص امتیاز کا مالک اور دنیا میں اپنی نظیر آپ ہی ہے"۔ دو آہنگ کے تیسرے ایڈیشن کے بارے میں علم نہیں ہو سکا کہ کب اور کہاں چھپا تھا۔ چوتھا ایڈیشن کریم المطابع بجنور میں طبع ہوا تھا اور راقم کے پاس موجود ہے لیکن اس پر تاریخ طبع درج نہیں۔ البتہ صاحب مطبع کی ایک مختصر تحریر سے جو دیوان کے آغاز میں درج ہے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ چوتھا ایڈیشن منشی محمد حسین محمود کی اجازت سے ان کی حیات ہی میں چھپا تھا۔ صاحب مطبع کی تحریر میں یہ صراحت بھی کی گئی ہے کہ دو آہنگ میں مشمولہ غزلیات محمود آغاز تلمذ کے وقت کی ہیں اور غالب سے اصلاح پائی ہوئی ہیں۔ ممکن ہے بعض غزلیں اصلاح پانے سے رہ گئی ہوں کیونکہ چند اشعار میں فنی تسقم موجود ہے۔

"دو آہنگ" میں شامل غزلوں کے بہت سے مقطعوں میں محمود نے غالب کا ذکر خصوصیت کے ساتھ کیا ہے۔ اس قسم کے چند مقطعے ملاحظہ ہوں ؎

حق تو یہ ہے کہ ترازوئے سخن میں محمود — کوئی ہم پلہ غالب نہ غزل خواں نکلا

لکھتا ہے کچھ اس طرح میں محمود بھی لیکن — کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور"

محمود آج حضرتِ غالب کے فیض سے — اک سیف میرے منہ میں ہے گویا زباں نہیں

"اردو میں تو محمود بھی غالب کا ہے ہم رنگ — پر مالکِ شہرت نہیں گمنام بہت ہے

بعض اشعار میں غالب کے مصرعوں پر مصرعے لگائے ہیں۔ ایک غزل میں مسلسل تین شعر غالب کی مدح میں کہے ہیں۔ جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ محمود کو اپنے استاد سے کتنا لگاؤ اور پیروئ غالب کا کتنا شوق تھا۔ اگرچہ محمود نے کہیں کہیں غالب کے کسی شعر کو سامنے رکھ کر جوابی شعر کہے ہیں اور ایک دو مقامات پر ہلکی سی تضمین بھی کی ہے۔ مثلاً:

بوریا گر ہوا تو کیا محمود — دل ہی گر اپنا بے ریا نہ ہوا

اگر کہے کوئی اس طرح پر غزل محمود ۔ تو دیکھیں کس کی طبیعت رسا نکلتی ہے

لیکن اس قسم کے اشعار کا لہجہ دھیما ہے اور نارواقعلی سے بالعموم اجتناب کیا ہے محمود کو خود احساس تھا کہ غالب غالب ہے اور مقلد پھر مقلد۔ ہر قافیہ بند غالب نہیں ہو سکتا۔

چاہیے قافیہ بندی پہ نہ محمود کو ناز ۔ سخت مشکل ہے سخن سنج و سخن داں ہونا

محمود کا ذہنی رجحان ان کی غزلوں سے بخوبی ظاہر ہے۔ ایک تو انھوں نے تصوف کے بعض مضامین کی جابجا تکرار کی ہے۔ دوسرے حمد الٰہی اور نعت پیغمبرؐ کے مضامین بکثرت نظم کیے ہیں۔ صرف یہی نہیں کہ غزلوں میں جابجا حمد اور نعت کے مضامین کسی مخصوص قافیہ کی رعایت سے نظم کیے ہوں بلکہ دو غزلوں میں مسلسل حمد کے مضامین ادا کیے ہیں۔ اور ایک پوری غزل نعتیہ ہے۔ حمد کی ایک غزل کے چند شعر یہ ہیں ؎

ہے دل میں عزم مدحت گیتی طراز کا ۔ ریشہ ہے نوکِ خامہ میں عجز و نیاز کا
قدرت یہ اس کی ہے کہ رسول اپنا بھیج کر ۔ بھجوایا بت کدے میں مصلا نماز کا
حمد اس کی ہے اسی کو سزاوار و ساز گار ۔ یاں حوصلہ ہے پست زبان دراز کا

حمد کی دوسری غزل میں "حمد اس کی ہے اسی کو سزاوار و ساز گار" کے مصداق یہ خصوصیت پیدا کی ہے کہ حمد کے مضامین اللہ تعالیٰ کی طرف سے بصیغۂ متکلم ادا کیے ہیں۔ اس غزل کے چند شعر یہ ہیں ؎

واعظ مری منطق کے سمجھنے میں ہیں عاجز ۔ حیرت زدہ ہیں میرے شناسا مرے آگے
خورشید و مہ و مشتری و انجم و افلاک ۔ کرتے ہیں شب و روز تماشا مرے آگے
ہیں جتنے کہ اہل حرم و دیر و کلیسا ۔ سب عجز و ادب سے ہیں جبیں سا مرے آگے

نعتیہ غزل کے چند اشعار یہ ہیں :۔

نغمۂ وصف محمدؐ آج کیا دمساز ہے ۔ دم کشِ منقار آتش زن مری آواز ہے
سازِ ہستی پر مرے ہے زخمہ زن روحِ بلال ۔ ہر سخن میں میرے اک بانگ نمازِ راز ہے
منکشف کس پر ہوا ہے راز دانِ حق کا راز ۔ جس نے جو انجام سمجھا ہے وہی آغاز ہے
واعظوں میں ہے کہیں شانِ ہدایت کا ظہور ۔ خاکساروں پر کہیں باب ولایت باز ہے
اسمِ اعظم آپؐ کا محمود رکھ ورد زباں ۔ غمگسار اپنا یہی ہے اور یہی دمساز ہے

اب "دود آہنگ" میں سے محمود کی غزلوں کا انتخاب درج کیا جاتا ہے :۔

نقش شوریدہ ہے کس کی تابشِ تحریر کا ۔ مشعل سوزاں ہے ہر تارِ نفسِ تصویر کا
خشمگیں ہوتا ہے قاتل سخت جانی پر مری ۔ ٹوٹ جاتا ہے لبوں پہ آ کے دم شمشیر کا

نقشِ طلسمِ ہستیٔ خود بے وجود تھا — غائب سمجھ رہے تھے جسے ہم شہود تھا
مثلِ حباب لاکھوں بنے اور بگڑ گئے — پکڑی نمود جس نے وہی بے نمود تھا

کیا بتاؤں عشق کی آتش میں کیا کیا جل گیا — مزرعۂ دل جل گیا تخمِ تمنا جل گیا
شکر واجب کیوں نہ ہو برقِ نگاہِ یار کا — جس کی اک چشمک میں وہمِ لا و الا جل گیا
یہ ردیفِ شعر ہے محمود وہ آتش کدہ — ہم نے جو مغزِ معانی اس میں ڈالا جل گیا

چارہ جس کا نہیں ہیہات بجز وصل و وصال — دل میں وہ دردِ محبت مرے پنہاں نکلا
فکرِ غواص کا ٹوٹا مرے اس بحر میں دم — طبعِ دراک کا تو بھی نہ کچھ ارماں نکلا

ثنا خواں ہوں نہ کیوں کر کاوشِ بیدادِ مژگاں کا — مزا ہے درد میں دل کو نہیں طالب یہ درماں کا

جیتے جی چاہیے خاکِ رہِ جاناں ہونا — ہو کے ہونا ہے عبث خاک میں پنہاں ہونا
سب سے ہونے میں ہے جو کچھ کہ ہے ہونا اے دل — ہاں جو ہونا ہے تو ہے یار پہ قرباں ہونا
جگر و دل میں یہ جھگڑا ہے کہ سب سے اوّل — کس کا حق ہے ہدفِ ناوکِ مژگاں ہونا

دین و دنیا کے بکھیڑے جیتے جی تک ہیں فقط — واں سے کیا لائے ہیں ہم اور یاں سے لے جائیں گے کیا

ذرّہ ذرّہ ہے ترے حسن کی رویت کا گواہ — روزِ روشن ہے ترا مہر لقا ہو جانا
ہے یہی نسخۂ اکسیر، میسّر ہو اگر — کشتۂ خنجرِ تسلیم و رضا ہو جانا
اوس کی ہر رنگ میں محمود نمایاں ہے جھلک — چشم کو چاہیے مشتاقِ لقا ہو جانا

ہو سکا نہ جب مجھ سے دردِ دل بیاں اپنا — درد بن گیا آخر خاتمِ دہاں اپنا
سوز و دردِ فرقت ہوں دل سے کس طرح باہر — ایک ہے رفیقی اپنا ایک رازداں اپنا
وہم ہستی موہوم مجھ کو رکھتا ہے معدوم — ورنہ ماسوا تیرے کون ہے یہاں اپنا

عقلِ جبرو ی جو ترے وصل کو کہتی نہ محال
عیشِ دُنیا ترے بندوں کا نہ ایماں ہوتا

رو کش ہو اس کا ناوک مژگاں کس طرح
خوں دل میں ہے نہ سینے میں لختِ جگر ہے آج

وائے افسوس یہ کس دل میں رہیں گے مہماں
ناوکِ غمزہ و پیکانِ ادا میرے بعد
کون اب محفلِ خوباں میں غزل خواں ہوگا
کون کہلائے گا آشفتہ نوا میرے بعد

چمپتی پھرے برق بھی دامانِ ابر میں
شمشیرِ چشمکِ نگہِ یار دیکھ کر
اے جاں لبوں پہ ٹھیر کوئی دم کہ جائیو
قاتل کی تیغِ ناز کا اک وار دیکھ کر
بیتی ہے میرے گردشِ پرکار بھی قدم
سرگرمِ طوفِ کوچۂ دلدار دیکھ کر

خالی کیا سینہ پہ کماں دار نے ترکش
صیدِ جگر و دل بھی کتے رہے ہاں اور
یوں کٹ کے تری بزم میں بڑھتی ہے مری بات
نکلے قلمِ شمع سے جس طرح زباں اور

سوزِ جانبازیٔ پروانہ ہے اک چشمکِ برق
شمع جاں دیتی ہے جل جل کے سحر ہونے تک
خانہ جنگی سے نہ باز آئیں گے اے صیدِ فگن
جگر و دل ہدفِ تیرِ نظر ہونے تک

مانعِ وصل اگر شومیٔ تقدیر نہیں
ٹل ہی جائے گا وہ تدبیر میں تقصیر نہیں
کوئی ایسا بھی ہے بسمل خمِ ابرو کا ترے
شوقِ نظارۂ عریانیٔ شمشیر نہیں

ہے خود آرائی میں اس جانِ جہاں کا یہ طلسم
کوئی کثرت نہیں وحدت سے جو معمور نہیں
ہے تری دید کا مشتاق و رضا جو مسعود
طالبِ روضۂ رضواں و رخِ حور نہیں

اُس نے کی کوہ کنی ہم نے جگر کاوی کی
حوصلہ اپنا کم از ہمتِ فرہاد نہیں
کتبِ عشق میں تسلیم فنا کا ہے سبق
درسِ منطق نہیں جز یائی و اواد نہیں

دل و جگر میں بظاہر تو کچھ فساد نہیں — یہ دوستی کا رقیبوں کی اعتماد نہیں

بیٹھیں وہ چھپ کے لاکھ طرح کے حجاب میں — پوشیدہ حسن رہ نہیں سکتا نقاب میں
عاشق جو اوس کے پاتے ہیں لذت عذاب میں — واعظ بھلا یہ بات کہاں ہے ثواب میں

عاشق کو اپنے کیجیے نہ فضاد کے سپرد — دینا ہے دم تو نشترِ مژگاں اٹھائیے
تصویرِ یار آئینۂ دل میں ہے تو پھر — کیوں منتِ بارِ منتِ دربان اٹھائیے

بخشا ہے سب سے بڑھ کے خدا نے بتوں کو حسن — کیوں ان کے منہ سے بات نہ نکلے غرور کی

کیا کہوں جینے کو کیا کیا چاہیئے — ہے اگر مرنا تو پھر کیا چاہیئے

اپنے ہی دل کی زمیں کے ہیں یہ دورے محمود — نہ خزاں آئی کہیں سے نہ بہار آئی ہے

عمرِ شباب و ثروتِ دنیا ہے بے ثبات — یہ برق و باد ہے ادھر آئی ادھر گئی

پہلے ہی خاک ہونے سے جو خاک ہو گئے — بے پر وہ اڑ کے ہمسرِ افلاک ہو گئے
بجھتی نہ دیکھی آتشِ تر سے کسی کی پیاس — پی پی کے اس کو لاکھ جگر چاک ہو گئے
اربابِ جہل منکرِ فیضِ مغاں رہے — اور بادہ نوش صاحبِ ادراک ہو گئے

لذت نہ اوس سے جب مری گفتار میں آئے — کیا خاک تمنائے دلِ اظہار میں آوے

نکتہ بندہ نوازی پہ ہے مسعود کی قدر — ہنر اچھا کوئی اس میں نہ کمال اچھا ہے

شکایتِ ستم چرخِ کینہ جو کیا ہے — جو تجھ سا دوست ہو پھر حاجتِ عدو کیا ہے

سمجھے جو اپنے جسم کو محمود رزقِ خاک — کیوں نخوتِ تناسبِ اعضا کرے کوئی

تیغِ غمزہ سے وہ قاتل کی نشانی مانگے — ملک الموت سے جو خطِ امانی مانگے

کرم میں جس کے ستم کی ادا نکلتی ہے — ستم میں دیکھیے بات اُس کی کیا نکلتی ہے
چلے رقیب پہ خنجر ترا مرے ہوتے — وفا میں بھی تری قاتل جفا نکلتی ہے
میں اُس کا ہو کے ہوں منت کشِ اجل یہیات — پیام تیغ سے جس کے قضا نکلتی ہے
شعاعِ مہرِ قیامت کی جو روایت ہے — ترے نقاب سے اے فتنہ زا نکلتی ہے
میں اپنے منہ سے کروں کیا ستائشِ قاتل — وہاں زخمِ جگر سے دُعا نکلتی ہے
غزل سرا ہوں زمیں پر مگر مری آواز — سناں سی پہلوئے زہرہ میں جا نکلتی ہے

ادب میں قدیم و جدید کا مسئلہ

یوسف جمال انصاری

اس مسئلے پر کئی زاویوں سے نگاہ ڈالی جاسکتی ہے۔ یہ دعویٰ بھی کیا جاسکتا ہے کہ یہ مسئلہ کسی خاص اہمیت کا حامل نہیں ہے۔ رومانی نقطۂ نظر سے وقت ناقابلِ تقسیم ہے۔ جس لمحے ہم ماضی کی طرف نظر ڈالیں، محسوس ہوتا ہے کہ ہم نے حال سے ماضی تک ایک خط کھینچ دیا ہے۔ اور پھر جب ہم مستقبل کی طرف نگاہیں اٹھائیں، تو وہی خط لمحۂ حال سے استقبال تک چلا جا رہا ہے۔ گویا لمحۂ موجودہ ماضی و مستقبل کا نقطۂ اتصال ہے۔ ہم اپنی ذات میں ماضی کے تمام سرمائے کو سمیٹے ہوئے ہیں۔ اور مستقبل کی نشان دہی کر رہے ہیں۔ یہاں یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا زندگی واقعی ایک خطِ مستقیم ہے؟ کیا اس میں خم و پیچ نہیں آتے؟ اور اہم تبدیلیاں واقع نہیں ہوتیں؟ تصوف کے رمز شناسوں اور فلسفے کے نکتہ دانوں کے نزدیک وقت ایک دھارے کے مانند ہے جو ازل سے ابد تک بہتا جا رہا ہے۔ خم و پیچ تو اس میں بے شمار موجود ہیں۔ لیکن اس کی وحدتِ ذات ہمیشہ سے قائم ہے۔ اور قائم رہے گی۔ فرانسیسی فلسفی برگسان نے وقت کے دھارے سے اپنے فلسفے میں بڑا فائدہ اٹھایا ہے۔[1] اس نے بتایا ہے کہ کوئی شخص اس دھارے کو پہاڑ پر بہتا ہوا دیکھتا ہے اور سمجھتا ہے کہ یہ ایک پہاڑی نالہ ہے۔ شور انگیز اور تیز رفتار۔ کہیں یہ درختوں کے جھنڈ میں تاریک نظر آتا ہے، یا بظاہر گم ہو جاتا ہے۔ کہیں آگے جا کر کسی چٹان پر سے نیچے گرتا ہے۔ کہیں یہ آہستہ آہستہ لہریں لیتا ہوا پُرفضا وادیوں میں بہہ رہا ہے۔ غرض ہر اس کو جہاں دیکھتا ہے، اپنے حالات کے مطابق سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن یہ دھارا ہمارے تصورات سے آزاد ہے۔ کیونکہ یہ قائم بالذات ہے۔ ہمیشہ سے بہہ رہا ہے اور ہمیشہ بہتا رہے گا۔ لمحۂ حال دراصل وہ لمحہ ہے۔ جس میں ہمارا شعور بیدار ہوتا ہے اور ہم اس دریا کو بہتا ہوا دیکھنے کا احساس کرتے ہیں۔ یوں دیکھا جائے تو ماضی و مستقبل کو الگ الگ نہیں کیا جاسکتا۔[2]

اس کے باوجود تاریخ کا مطالعہ ہمیں یہ نتیجہ نکالنے پر مجبور کرتا ہے کہ وقت ہر آن بدلتا رہتا ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ ہمارے رسم و رواج اور طرزِ فکر میں تبدیلی واقع ہوتی رہتی ہے۔ اس صنعتی دور میں ہمارا رہن سہن وہ نہیں جو جاگیردارانہ دور میں تھا۔ آج گل و بلبل کے ترانے اور درباداری کے آداب ہمارے لئے زندہ حقیقتیں نہیں ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ یا تو یہ سنی سنائی مفروضہ باتیں ہیں یا یہ کسی ایسے دور کی کہانیاں ہیں جو ہمارے زمانے سے بڑی حد تک مختلف تھا۔ آج کا فن کار یہ دعویٰ کرتا ہے کہ عشق و محبت کے تذکرے صنعتی پس منظر میں اگر کئے جائیں تو حقیقت سے قریب تر ہو گئے۔ اسٹیشنوں اور ڈراموں میں ریل گاڑی اور ہوائی جہاز میں سفر کرنے والوں کی زندگی دکھائی جاتی ہے۔ صنعتی دور گویا ہمارے خون میں رچ گیا ہے۔ اور ہمارے احساسات میں شامل ہو گیا ہے۔ پھر یہ امر حیرت انگیز نہیں کہ ہیرو اور ہیروئن ریل کے سفر

---

[1] مجھے تو برگساں کا فلسفۂ وقت بالکل مشرقی طرزِ فکر کا عکس معلوم ہوتا ہے۔ برگساں کا نظریۂ وقت کا قائل ہے نہ کہ میکانکی وقت کا۔

[2] زمانہ ایک حیات ایک کائنات بھی ایک — دلیل کم نگہی، قصۂ جدید و قدیم (اقبال)

علاوہ ازیں جدید میں قدیم موجود ہوتا ہے۔ جدید کی تعریف یہ ہو سکتی ہے کہ قدیم کے شعور کو جدید کہہ سکتے ہیں۔

میں عشق و محبت کی پتنگیں بڑھائیں یا ہوائی جہازیں بیٹھ کر اظہار محبت کریں۔ ادھر ہم مشرقی لوگ پرانی لکیر پیٹے جاتے ہیں اور ہماری غزل میں اسی زندگی کا نقشہ دہرایا جاتا ہے، جو صنعتی دور سے صدیوں پہلے کی ہے۔ ایٹم بم کے زمانے میں تیر اور تلوار کا ذکر اور ہوائی جہاز کے زمانے میں محملِ لیلیٰ کا تذکرہ ہماری زندگی سے مناسبت نہیں رکھتا۔ اور جدید قارئین کو مطمئن نہیں کر سکتا۔

یہ ضروری نہیں، کہ جدید شعور رکھنے والے اہلِ فکر صنعتی دور میں روایات سے بالکل قطع نظر کریں۔ جدید و قدیم کا مسئلہ آج کل جس طرح پیش کیا جا رہا ہے۔ اس میں تاریخ اور روایت سے روگردانی کا نام جدت رکھ لیا گیا ہے۔ اور یہ سمجھا جاتا ہے، کہ جدید وہ ہے جو قدیم سے بالکل آزاد ہو۔ یہ بھی تو ممکن ہے کہ جدید اس چیز کو قرار دیا جائے۔ جو قدیم کی ارتقائی صورت ہو۔ یعنی روایت یا تو اتنی مضبوط ہو کہ قائم رہے۔ یا وہ رفتہ رفتہ حالات کے تقاضوں کے ماتحت تبدیل ہو۔ اس طرح جدت کا تعلق روایت سے قطع نہیں ہوتا۔ بلکہ وہ قدامت ہی کی ایک ترقی یافتہ صورت ہوتی ہے۔ اس طرح غزل پر نظر ڈالی جائے۔ تو ہم دیکھیں گے کہ آج کی غزل وہ نہیں۔ جو ولی، میر، غالب یا داغ کے زمانے کی غزل تھی۔ تاہم غزل کی آب و تاب جوں کی توں قائم ہے۔ کوئی قابلِ ذکر تبدیلی نہیں ہوئی۔ اگر ہوئی بھی ہے تو اس قدر کہ آج کی غزل عام طور پر ایک خاص ذہنی کیفیت یا موڈ کی پیداوار بنائی جاتی ہے۔ غزل کے لئے یہ ضروری نہیں کہ اس میں محض ایک خاص موڈ پایا جائے۔ یا مختلف ذہنی کیفیتوں کی عکاسی ہو۔ پھر بھی پچھلے دور کی بہ نسبت محسوس ہوتا ہے کہ آج کی غزل شعوری یا غیر دانستہ طور پر وحدتِ احساس کی حامل ہوتی ہے۔ ہر شعر اپنی جگہ بدستور آزاد ہوتا ہے۔ لیکن ذہنی کیفیت تبدیل نہ ہونے کی وجہ سے ایک داخلی ربط کا احساس قاری کے ذہن میں پیدا ہوتا ہے۔ یہ ربط اتنا نازک ہے کہ آج بھی ہم غزل کی ہر بیت کو الگ الگ پرکھتے ہیں اور غزل کو محض قطعہ نہیں سمجھتے۔ پچھلے دور میں ایسا نہ تھا۔ مضامینِ غزل میں بھی شعوری یا غیر شعوری طور پر کچھ تبدیلی رونما ہوئی ہے۔ تیر و نشتر، گل و بلبل، شمع و پروانہ اور اسی نوع کے دوسرے مضامین اب بھی باندھے جا سکتے ہیں۔ لیکن اب ان کی فراوانی کا وہ عالم نہیں جو پہلے تھا۔ اب ان کو بیشتر علامتوں (symbols) کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ درباداری کے آداب جاگیردارانہ دور کے خاتمے کے بعد شعرا حضرات کو یاد نہیں رہے۔ البتہ غمِ جاناں اور غمِ دوراں اب بھی اردو غزل کی روحِ رواں ہیں۔ اس قسم کے الفاظ جیسے عشوہ و ناز و ادا ہمارے دور میں معنی خیز نہیں۔ یا تو یہ استعمال ہی نہیں ہوتے اور اگر ہوتے ہیں تو بلا تفریق و امتیاز۔ ممکن ہے۔ قدیم دور کے شعرا ان کو مخصوص معنی میں برتتے ہوں۔ ہمارا دور ایک معاشی اور سیاسی دور ہے اور ہمیں اجتماعی زندگی کا احساس پچھلے دور کی نسبت کہیں زیادہ ہے۔ غزل کی رمزیت نے یہ ثابت کر دیا کہ یہ کوئی عشق و عاشقی کی صنف نہیں۔ اس میں اجتماعی زندگی کی عکاسی بڑی خوبصورتی کے ساتھ کی جا سکتی ہے۔ انسانیت کی محرومیت، قید و بند کی مشقتیں، معاشی عدم مساوات اور سیاسی نظریات غزل میں سموئے جا سکتے ہیں۔ اور اس حسن کے ساتھ کہ غزل نظم نہیں بننے پاتی۔ یعنی غزل کا انفرادی رنگ قائم رہتا ہے۔ غرض کہ قدامت اور جدت میں روایت کے ذریعے ایک ایسا رشتہ قائم ہے، جس کی بدولت ہم یہ دعویٰ کر سکتے ہیں، کہ صنعتی دور کا ادب جاگیردارانہ دور کے ادب سے تھوڑا سا الگ سہی، مگر اس کے لئے اس سے قطعاً مختلف ہونا ضروری نہیں۔

مشرقی اور مغربی طرزِ فکر میں غالباً سب سے بڑا فرق یہ ہے۔ کہ اہلِ مغرب وقت کو پارہ پارہ دیکھتے ہیں۔ اور ہم اہلِ مشرق وقت کو مسلسل تصور کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے۔ کہ مغربی ممالک میں زندگی کے ہر شعبے میں ہر لحظہ ایک نیا فیشن نکلتا ہے اور چار دن کے بعد لوگ

اس کو پرانا سمجھ کر قابلِ ترک قرار دیتے ہیں۔ اس سے پورے معاشرے کی ہیئت بدل جاتی ہے۔ جدید ترین لباس کے بارے میں سوچ کر دیکھ لیجئے ابھی چند برس پہلے کوئی شخص اِس ہیئت میں منظرِ عام پر آتا تو اسے دیوانہ قرار دیا جاتا۔ اور کیا خبر ہے کہ مستقبل قریب میں اس لباس کو کس نظر سے دیکھا جائے گا۔ یہی حال اہلِ مغرب کے شعر و ادب کا ہے۔ شعر و ادب میں بھی نت نئے فیشن آتے جاتے ہیں۔ مقبول ہوتے ہیں اور متروک ہو جاتے ہیں۔ مشرق میں ایسا نہیں ہے۔ جس کی واضح مثال ہماری غزل ہے۔ اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے کہ غزل وہ غزل نہیں جو کبھی تھی۔ تاہم وہ ہر طرح غزل کہے جانے کی سزاوار ہے۔ وقت کے ساتھ حقائق نہیں بدلا کرتے۔ ہماری اقدار مطلق اقدار ہیں۔ اور مغربی اقدار بڑی حد تک اضافی۔ یہی سبب ہے کہ تبدیلیاں تو زندگی کے ہر شعبے میں مشرق میں بھی آتی ہیں۔ لیکن اصلیت جوں کی توں قائم ہے۔ بعض چیزیں ایسی بھی ہیں۔ جن پر قرسودگی کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر جدید اردو ادب میں روایتی قصیدے کو پھولنے پھلنے کا وہ موقع اب حاصل نہیں رہا، جو شاہی زمانے میں تھا۔ ایران اور ہندوستان میں قصیدے کا تعلق دربار سے تھا۔ جب دربار ہی نہ ہوں، تو قصیدہ نگاری بے مقصد ہوگی۔ لیکن قصیدے کی ابتدا زمانۂ جاہلیت کے عرب میں ہوئی۔ اور وہ بھی ایسے دور میں جب درباداری کی روایت قائم نہیں ہوئی تھی۔ اس طرح کا قصیدہ آج بھی کہا جا سکتا ہے۔ تعریفی حصے سے قطع نظر کر کے قصیدے میں اور بھی بہت کچھ ہے۔ شکایتِ زمانہ اور عشق و محبت کی داستان سرائی کے لئے قصیدہ اب بھی اتنا ہی موزوں ہے جتنا کہ قدیم عرب میں یا پچھلے زمانے کے ایران اور ہندوستان میں۔ یوں بھی دیکھا جائے تو بادشاہوں اور امیروں کی مدح سرائی قصیدے کے لئے ایک اضافی حیثیت رکھتی تھی۔ اب اس کی ضرورت نہیں رہی۔ زرمیہ شاعری کے متعلق یقین کیا جاتا ہے۔ کہ وہ قصہ پارینہ بن کر رہ گئی ہے۔ تاریخ ادب میں زرمیہ شاعری ایک ایسی صنف ہے، جو تہذیب و تمدن کے دور سے پہلے کی تاریخ مرتب کرتی ہے۔ زرمیہ شاعری نہ ہوتی۔ تو زمانۂ ماقبل تاریخ کے متعلق ہمیں کوئی معلومات نہ ہوتی۔ لیکن اس قسم کی شاعری ہیولائی نظر عناصر کی بہتات ہے۔ ہمارے آباء اجداد جن، پری، دیو، ارواح، دیوی اور دیوتاؤں کے افسانوں پر یقین رکھتے تھے یہ ضعیف الاعتقادی رزمیہ شاعری میں خصوصیت کے ساتھ اپنا رنگ دکھاتی ہے۔ تہذیب و شائستگی کے زمانے میں بہت کم رزمیہ لکھے گئے۔ اور جو لکھے بھی گئے ان میں تصنع کا پہلو نمایاں ہے۔ اس کے باوصف بعض تبدیلیاں کر لینے کے بعد آج بھی رزمیہ شاعری کی جا سکتی ہے۔ بشرطیکہ کوئی قابلِ ذکر کارنامہ پیشِ نظر ہو۔ اور باعظمت کردار سامنے لائے جا سکیں۔[1] بشرطیکہ مشرقی ادب میں جہاں کسی قسم کی مایوسی کا سامنا نہیں کرنا پڑ رہا ہے۔ ہمارے تمام اضافِ سخن اتنے بامعنی اور جاندار ہیں۔ کہ انہیں وقت کے سانچے میں ڈھالا جا سکتا ہے اور روحِ عصر کی مناسب طریق پر نمائندگی کی جا سکتی ہے۔ اگر کوئی خطرہ درپیش رہا ہے۔ تو مغربی ادب کو جس کی وجہ سے وہاں آئے دن نت نئے فیشن

---

[1] شہدائے کربلا کا تذکرہ جس خوبصورتی اور شان و شوکت کے ساتھ میر انیس اور دوسرے نامور مرثیہ نگاروں نے کیا ہے اس کی مثال کسی زبان کی شاعری میں کمر ملے گی۔ صحیح رزمیہ شاعری اگر پائی جاتی ہے، تو انیس اور ان کے ہم عصر شعراء کے مراثی میں۔ حقیقت یہ ہے کہ ایسے باعظمت کردار بھی تاریخ عالم میں نہیں ملتے۔ اسی لئے ہمارے شعراء نے ان کرداروں کا تذکرہ کیا ہے، ان کی شاعری کو چار چاند لگ گئے ہیں۔ یہ ضرور جی چاہتا ہے کہ لکھنوی تہذیب کا مرقع ہونے کے بدلے یہ شاعری اسلامی عظمت کا آئینہ ہوتی!

نکلتے رہے ہیں۔ پھر بھی روحِ عصر کی نمائندگی نہیں ہو سکی ہے۔ وقتی تقاضے ضرور پورے ہوتے ہیں۔

روایت سے روگردانی اس وقت قابلِ معافی ہو سکتی ہے۔ جب انسانی معاشرے میں کوئی مسلمہ اور نہایت اہم تبدیلی واقع ہوئی ہو۔ تاریخ عالم میں چند ایسے موڑ ضرور آئے ہیں۔ جب انسانوں کا رہن سہن ایک حد تک بدل گیا ہے۔ ایسی تبدیلیاں سیاسی و معاشی وجوہ کی بناء پر عمل میں آتی ہیں۔ مثال کے طور پر انقلاب فرانس ہمارے سامنے ہے۔ یہ تاریخی واقعہ اٹھارویں صدی عیسوی کے آخری ربع میں پیش آیا۔ اس نے جاگیرداری کے تابوت میں آخری کیل گاڑ دی۔ اور جمہوری دور شروع ہو گیا۔ اس سے قبل پندرویں صدی عیسوی کے وسط میں فتح قسطنطنیہ کا اثر تاریخِ یورپ میں ایک زبردست واقع بن کر ابھرا تھا۔ خود بیسویں صدی میں انقلابِ روس بھی ایسا ہی ایک زبردست واقع ہے۔ جس کے نتائج انتہائی دور رس ہیں۔ ایسے اہم تاریخی واقعات گنتی کے چند ہی، لیکن ان کے نتیجہ خیز ہونے سے انکار کرنا غیر ممکن ہے۔ اس قسم کے واقعات سے زندگی کا طرز[1] بدل جاتا ہے۔ اور جب زندگی کا طرز ہی بدل جائے تو طریقۂ فکر بدل جانا منطقی طور پر درست معلوم ہوتا ہے۔ اور جب خیالات پہلے سے مختلف ہوں تو طرزِ ادا بھی نیا ہونا طبعی ہے۔ اس طرح نیا طرزِ فکر جدید طرزِ ادا اور نئے اصناف ادب ظہور میں آتے ہیں۔ بعض اہلِ فکر اس جدت کو بھی قدامت ہی کا نتیجہ قرار دیں گے اور ان کو اصرار ہوگا کہ اسے انقلاب کی جگہ ارتقا کہہ کر پکارنا زیادہ مناسب ہوگا۔ بہرحال ہم اس کو انقلاب بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس لئے کہ جو ادب اتنے بڑے تاریخی انقلاب کے بعد پیدا ہوتا ہے۔ وہ بہ اعتبار کیفیت و نوعیت پہلے سے مختلف ضرور ہوتا ہے۔ یہاں محض فیشن کے طور پر تبدیلی عمل میں نہیں آتی۔ بلکہ جدت کا محرک کوئی تاریخی عنصر ہوتا ہے۔ پریم چند، قاضی عبدالغفار، جوش، فراق، کرشن چندر، بیدی، فیض، مجاز اور جذبی کی تخلیقات اور ترقی پسند ادب کی عظیم تحریک ایک ادبی انقلاب کا ثبوت ہیں۔

بدقسمتی سے ہمارے جدید شعرا نے یہ سمجھ لیا ہے۔ کہ تبدیلی محض تبدیلی کی خاطر ہو۔ اگر اہلِ مغرب نت نئے ادبی تجربے کر رہے ہیں، تو کیوں نہ ہم بھی وہی تجربے کر کے دیکھیں۔ ایک عجیب اتفاق یہ ہے کہ ہمارے ادب کا موجودہ دور تخلیقی نہیں ہے، بلکہ یہ ایک تقلیدی دور ہے۔ یعنی ہم اپنے ادب میں بالکل وہی تجربے کرنا چاہتے ہیں جو مغرب میں ہو رہے ہیں۔ جو صنفِ سخن وہاں رائج ہو وہی ہم کو بھی رائج کرنی چاہئے۔ اس بات پر بڑی حیرانی ہوتی ہے کہ ہمارا نیا تجربہ بھی دراصل نیا تجربہ نہیں ہوتا۔ بلکہ اہلِ مغرب کا نیا تجربہ ہم اپنے ادب میں مستعار لے لیتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ ہم نے کوئی واقعی نیا تجربہ کیا ہے۔ اول تو خود مغرب میں جو تجربے آئے دن ہو رہے ہیں لازم نہیں کہ وہ سب کے سب قابلِ تعریف اور مخلصانہ ہوں اور یہی وجہ ہے کہ ہر تجربہ تھوڑے دن بعد پرانا ہو جاتا ہے۔ اس پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا جاتا ہے۔ اور اس کی بجائے پھر کوئی تازہ تجربہ کر کے دیکھا جاتا ہے۔ تاہم اہلِ مغرب کے پاس بہرحال کوئی عذر موجود ہوتا ہے۔ ان کے تجربات اگرچہ وقتی ہوتے ہیں۔ لیکن ایک قلیل عرصۂ وقت میں ان کی بدلتی ہوئی تہذیب کے ساتھ ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ اور ان میں صداقت کی ایک کرن ہوتی ہے۔ لیکن جب اہلِ مشرق فیشن کے طور پر ان تجربات کو اپناتے ہیں۔ تو مشرقی طرزِ زندگی کے ساتھ ان تجربات کو کسی طرح بھی ہم آہنگ نہیں کیا جا سکتا۔ چونکہ (بقولِ اقبال) ؎

---

[1] pattern of life

وہاں دگرگوں ہے لحظہ لحظہ یہاں بدلتا نہیں زمانہ [1]

زندگی کی رَو مشرق میں جس نرمی اور آہستگی کے ساتھ بہہ رہی ہے، وہ یوں ہی بہتی رہتی ہے۔ اور ہمارے جدت پرست ادیب و شاعر ہیں، کہ جدید سے جدید تر مغربی تجربات کو مشعلِ راہ بناتے چلے جاتے ہیں۔ یہاں مجھے ولایت سے آئے ہوئے پرانے کوٹوں کی حکایت یاد آئی۔ مغربی ممالک میں ہر سال ہر موسم میں فیشن بدل جاتا ہے۔ پہلے کے بنوائے ہوئے کوٹ نیلام کر دیئے جاتے ہیں۔ اور ان کی بہترین منڈی برصغیر پاک و ہند ہے۔ ادھر ہمارا یہ عالم ہے کہ جو کوٹ فیشن کے خلاف سمجھ کر نیلام کر دیئے گئے، انہیں پہن کر اکڑتے پھرتے ہیں۔ اور اعلان کرتے ہیں کہ دیکھو جدید فیشن اسے کہتے ہیں۔ یہی حال اصنافِ ادب کا ہے۔ ہمیں یہ پتہ بھی نہیں چلنے پاتا، کہ ادبی فیشن مغربی ممالک میں کب بدل گیا اور مدتوں کے بعد جب کوئی فیشن وہاں پرانا ہو جاتا ہے، اور متروک قرار دے دیا جاتا ہے، تو ہم اس کو اردو ادب میں اختیار کر کے اپنی جدت پسندی پر پھولے نہیں سماتے۔ اگر یہی جدت ہے تو آخر فرسودگی کسے کہتے ہیں۔ دراصل یہ خود شناسی نہ ہونے کی بنا پر ہے، ورنہ خود ہمارے پاس کیا نہیں ہے؟

قدیم و جدید میں ایک بنیادی فرق ضرور نظر آتا ہے۔ ایک زمانہ تھا کہ انسان کے خیالات کا محور اس کی ذات تھی۔ اور وہ اپنی ذات کے حوالے سے کائنات پر نظر ڈالتا تھا۔ تہذیبِ انسانی کے ارتقا کے ساتھ ساتھ ہمارے طرزِ فکر میں ایک تبدیلی رونما ہوئی۔ اور آج ہم کائنات کے حوالے سے اپنی ذات کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یعنی اب ہمارے خیالات کا محور ہماری ذات نہیں، بلکہ کائنات ہے۔ پہلے ہم اپنی ذات کو بڑی اہمیت دیتے تھے۔ اب ہم میں ایک آفاقیت پیدا ہوئی ہے۔ ہم مطالعۂ کائنات کی روشنی میں مطالعۂ ذات کرتے ہیں۔ اور خود کو بے حقیقت سمجھنے پر مجبور ہیں۔ داخلیت کی جگہ معروضیت نے لے لی اور تصوّرات کے بدلے حقائق کو اہمیت حاصل ہوئی۔ یہ عمل یوں تو معلوم نہیں کب سے جاری ہے، لیکن صنعتی انقلاب سے پہلے یا یوں کہہ لیجئے کہ سترھویں صدی عیسوی تک معدودے چند افراد ایسے ہوں گے جو اپنی ذات کو محورِ کائنات نہ تصور کرتے ہوں۔ سائنسی تحقیقات کے دور میں اس قسم کے تصورات رفتہ رفتہ ختم ہوتے جا رہے ہیں۔ یہ ایک بڑا فکری انقلاب ہے۔ جس کی لپیٹ میں پہلے مغرب آیا اور اب مشرق آتا جا رہا ہے۔

اس ضمن میں تجربے اور اصول کی بحث آتی ہے۔ پہلے ہم سنی سنائی باتوں، بزرگوں کے اقوال اور مذہبی کتب کے حوالے سے چند اصول بنا کر بیٹھ گئے تھے۔ اور ساری دنیا کو اور دنیا کے ہر مسئلے کو انہیں اصولوں پر پرکھتے تھے۔ اب ایسا نہیں ہے۔ اب ہم پہلے تجربہ کرتے ہیں، پھر اصول بناتے ہیں۔ یوں انسان فکری آزادی سے ہم کنار ہوتا چلا جا رہا ہے۔ تقلید کی جگہ اجتہاد اور قدامت کی جگہ جدت اس معنی میں قابلِ ترغیب ہے۔ اس لحاظ سے تجربہ کوئی خوفناک چیز نہیں، جس سے ہم کو فی الواقع بھاگنا چاہیئے۔ بلکہ ضرورت اس امر کی ہے کہ علمی تحقیقات اور سائنسی تجربات سے فائدہ اٹھا کر زندگی کے اصول منضبط کئے جائیں۔ اس سے ایک تعمیری طرزِ فکر کا ابھرنا ناگزیر ہے۔ اس فکری انقلاب سے ہمارا ادب ضرور بہرہ مند ہوگا۔ ادب کو اس سے قرار واقعی فائدہ پہنچے گا۔ لیکن کیا اس فکری انقلاب کا کوئی سراغ ہم کو اپنے جدید ادب میں ملتا ہے؟ اگر سوچا جائے

---

[1] اقبالؔ ایک مفکرانہ انداز میں مشرقی و مغربی طرزِ فکر پر ہنس رہے ہیں۔

تو معلوم ہوگا، کہ کم از کم اب تک ہمیں اس انقلاب سے اپنے شعر و ادب میں کوئی فائدہ نہیں پہنچا[1] ہماری جدت اگر قابلِ ذکر ہے۔ تو فقط اس معنی میں کہ ہم اپنی قدیم روایات کو شکست و ریخت کرنے میں لگے ہوئے ہیں۔ اس فکری انقلاب کے لئے یہ ضروری نہیں کہ ہم مشرقی اصنافِ سخن اور اسالیبِ ادب کی جگہ مغربی اصناف و اسالیب کو اپنالیں۔ اچھی خاصی شاعری کی جگہ لنگڑی شاعری کرنے لگیں۔ فن اور علوم کو بالائے طاق رکھ دیں۔ وزن اور قافیے کو خاطر میں نہ لائیں۔ اس قسم کے شکست و ریخت سے ہمارے افکار کو کوئی فائدہ نہ پہنچ سکے گا۔ ہمارے خیالات وہی ٹوٹے پھوٹے ہیں جو پہلے تھے۔ بلکہ شاید ان کا ذخیرہ اب اتنا بھی نہیں، جتنا کہ پہلے تھا۔ ہم نے اگر کوئی تبدیلی قبول کی ہے۔ تو وہ ہیئت کی تبدیلی ہے۔ اور محض ہیئت بدل دینے سے ماہیئت نہیں بدلتی۔ جس چیز کی ضرورت ہے وہ تو ہم حاصل نہیں کرتے۔ یعنی مشاہدہ، سائنسی معروضیت، زندگی کی وسعت اور گہرائی کا اندازہ، تجربات سے حاصل شدہ اصولِ حیات، لیکن ہم قدیم اصناف و اسالیب کے پیچھے پڑگئے ہیں۔ دراصل یہ جدت احساسِ کمتری کا دوسرا نام ہے۔ جو چیز ہمیں نہیں آتی ہم اسے قدیم و فرسودہ کہہ کر اس سے دامن بچانا چاہتے ہیں۔ تاریخ کے پس منظر میں سوچنے کا طریقہ ہمیں ابھی نہیں آیا ہے۔ ہمیں یہ احساس نہیں ہے کہ سائنس و صنعت کے پیدا کردہ مسائل مشرق کو اتنا متاثر نہیں کر رہے ہیں۔ جتنا یورپ و امریکہ کو۔

یہ بھی ضروری نہیں۔ کہ ایک دَور میں صرف ایک ہی قسم کے خیالات پائے جائیں۔ اس قسم کی وحدت محض مصنوعی ہوگی۔ البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ کسی خاص دور میں ایک طرز خاص کے خیالات زیادہ مقبول ہوتے ہیں۔ اور اس لحاظ سے انہیں نمائندہ خیالات کہا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم نے اوپر اشارہ کیا ہے۔ کہ ہمارے زمانے میں معروضیت کو داخلیت کی نسبت زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ ہم اپنی ذات کے حوالے سے کائنات کو سمجھنے کی بجائے کائنات کے حوالے سے شعورِ ذات حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن اتنا ہی نہیں ہے۔ اس کے برعکس بھی ایک صورتِ حال موجود ہے۔ جو قابلِ لحاظ ہے۔ ہمارا دَور ایک نفسیاتی دور بھی کہلاتا ہے۔ صنعتی ترقی کی تیز رفتاری کی وجہ سے تخلیقی فن کار کی ذہنی ناآسودگی جنون کی حد تک جا پہنچتی ہے۔ آئے دن ہم سنتے ہیں، کہ اہلِ قلم اور اہلِ فکر میں سے کوئی نہ کوئی یا تو پاگل ہوگیا یا اس نے خودکشی کرلی۔ یہ واقعات امریکہ اور یورپ میں اس کثرت سے پیش آرہے ہیں کہ ان کو نظر انداز کرنا غیر ممکن ہے۔ یوں تو اس دور میں آرام و آسائش کی چیزیں جس کثرت سے تیار ہو رہی ہیں اس سے پہلے کبھی نہ ہوئی تھیں۔ جنون اور خودکشی کی تہ میں محض افلاس نہیں ہے۔ کہ کوئی یہ سمجھے کہ اہلِ فکر اور اہلِ قلم افلاس کی بدولت اس حالت کو پہنچے اور انھوں نے ذہنی توازن کھو دیا اور بعض نے خودکشی کرلی۔ اس نفسیاتی دور میں اہلِ نظر احساسِ محرومی کے شکار ہیں۔ ان کے ذہن آسودہ نہیں ہیں۔ خواہ ان کے شکم خالی ہوں یا پُر۔ سماج کے ساتھ آج کا

---

[1] ایک "ترقی پسند ادب" کے سوا، جس کی بنیاد ایک بہتر معاشی نظامِ اقدار پر تھی۔ کوئی ٹھوس تحریک ہمارے ادب میں نہیں ابھری۔ بُغضِ معاویہ کے طور پر "ادب برائے زندگی" کے پٹے ہوئے نعرے کو "جدید" سمجھ کر رجعت پسند عناصر نے ایک قبّہ بنایا اور آج تک اس کی مجاوری کر رہے ہیں۔

لکھنے والا سمجھ تو نہیں کر سکا ہے۔ اور احساسِ[1] کمتری و محرومی کا شکار ہو کر رہ گیا ہے۔ نئے نئے ادبی تجربات کی تہ میں غالباً فن کار کا جنون کار فرما ہے۔ اگر ایسا ہے تو بیچارے اہلِ قلم پر ہمیں رحم آنا چاہیئے۔ اس کے ساتھ ہی ہمیں یہ بھی نہ بھولنا چاہیئے کہ ایسے عبوری دور کا ادب محض وقتی ہوتا ہے۔ ابھی ہم اجتماعی زندگی کے ساتھ ہم آہنگی حاصل نہیں کر سکے ہیں (مغرب میں تو صنعتی دسائنسی دریافتوں کی تیز روی کا یہ حال ہے کہ وہاں کے اہلِ فکر اپنے علم کو زندگی سے ہم آہنگ نہیں کر سکے ہیں) اجتماعی زندگی میں ادیب و شاعر کو وہ آزادی حاصل نہیں ہوتی جو اس کی انفرادیت کا تقاضا ہے۔ دوسری جانب صنعتی زندگی میں ایک ایسا کھوکھلا پن موجود ہے۔ جس کو شاعر و ادیب پسند نہیں کر سکتا۔ جب تک ہمارے احساسات موجودہ صنعتی زندگی سے ہم آہنگ نہ ہوں۔ ہم وقت کے تقاضوں کو پورا نہیں کر سکتے۔ یعنی ہم زندگی تو بسر کریں گے صنعتی ماحول میں اور ہمارے خیالات کا محور ہوگا ایک ایسا رومانی ماحول جس کا وجود کہیں نہیں ہے۔ یا اگر ہے تو صرف ہماری تخیلی شاعرانہ میں۔ آج کا فن کار وہ خود اعتمادی نہیں رکھتا،[2] جو عظیم ادب کی تخلیق کے لئے ناگزیر ہے۔ جب وہ ضمیرِ کائنات کی ترجمانی کرنا چاہتا ہے۔ تو اسے یہ شک ہونے لگتا ہے۔ کہ کہیں وہ فقط اپنی ہی ذات کی ترجمانی تو نہیں کر رہا ہے۔ اس عجیب و غریب صورتحال میں وہ نئے نئے تجربوں کا سہارا لیتا ہے۔ اور اپنے تجربات و مشاہدات کو منظرِ عام پر لانا چاہتا ہے۔ جنونی کیفیت کی بدولت وہ بعض تشبیہات و استعارات اور بعض علامات کو استعمال کرتا ہے۔ بیشتر اوقات وہ محض ذاتی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ اور ان سے ابلاغ کا کام نہیں لیا جا سکتا۔ اکثر اوقات تو اس میں بھی شک معلوم ہوتا ہے۔ کہ شاعر کا پیغام خود اس کی ذات تک بھی پہنچا ہے کہ نہیں۔ ایک اور احساس جدید ادب کا مطالعہ کرنے پر یہ ہوتا ہے۔ کہ فن کار ایک ہی وقت میں متعدد ذہنی کیفیات میں مبتلا ہے۔ اس کی وجہ سے وحدتِ تاثر نہیں پیدا ہو سکتی اور وحدتِ تاثر کے بغیر عظیم ادب کا پیدا ہونا معلوم۔ ایک لحاظ سے آج کل کا ادب غیر رومانی ہے۔ تخیل کی وہ دنیا جو ہمارے فکری سرمائے میں غلتی ہے۔ جسے تخیلی نہیں کہلائی جا سکتی بلکہ وہ تو ایک طرح کا جہنم ہے، جہاں فن کار کو تخلیقی لمحے میں اذیت دی جا رہی ہے۔ اس کے باوجود یہ کہنا درست ہوگا۔ کہ عمومی لحاظ سے دنیا کے بنیادی مسائل وہی ہیں جو پہلے تھے۔ جب بنیادی مسائل صحیح معنی میں تبدیل نہ ہوئے ہوں۔ تو قارئین کے نقطۂ نظر سے ادب میں نئے نئے تجربات قطعاً بے معنی ہوں گے۔ اگر میں یہ دعویٰ کروں، کہ نئے نئے تجربات محض تخلیقی قوت کو ضائع کرنے کے مترادف ہیں۔ تو شاید بے جا نہ ہو۔ میرا یہ دعویٰ ایک قاری و نقاد کا دعویٰ ہے۔ میں اس مسئلے کو ایک تخلیقی فن کار کے طور پر دیکھنے سے بہتر یہ سمجھتا ہوں کہ ایک عام آدمی کے نقطۂ نظر سے دیکھوں۔ ہمارے نئے نئے تجربات ایک قسم کا جنون یا ہذیان کہلائے جا سکتے ہیں۔ جب یہ عبوری دور ختم ہوگا۔ تو غالباً ہمارے دور کی اکثر ادبی تجربات کے متعلق یہی رائے قائم کی جائیگی۔ اسکے باوجود نئے نئے تجربات سے تخلیقی فن کار کو روکنا بھی کوئی اس مرض کا صحیح علاج نہیں ہے۔ ان تجربات کے ذریعے ہمارے ادیبوں کے احساسات کا ایک تنقیہ ہو رہا ہے۔[3] جس کے

---

[1] FRUSTRATION; INFERIORITY COMPLEX

[2] مذہبی اقدار کی گرفت ڈھیلی ہو گئی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ جمہوری اقدار کو بھی بڑا صدمہ پہنچا ہے۔ دو عالم گیر جنگیں انسانی اخوت کا مذاق اڑا چکی ہیں۔

[3] KATHARSIS

بعد صحت مند ادب کی تخلیق ممکن ہو سکے گی۔

فکرِ جدید کا تعلق اُردو ادب سے برصغیر پاک و ہند کی تاریخ کے پس منظر میں ہنگامہ ۱۸۵۷ء کے بعد پیدا ہوا، جب فکر و اظہار کی نئی راہیں کھُلیں۔ تاہم روایت سے ہمارا رشتہ برقرار رہا۔ اس کے بعد مغربی تعلیم کے اثرات ہم پر پڑنے لگے۔ محض مثبت اور تعمیری اثرات پر نظر کریں تو مشرقی روایت میں وسعت پیدا ہو گئی، سائنسی معروضیت، آفاقی نقطۂ نظر، مادّی جدلیت ہمارے خیالوں میں رچ بس گئے۔ اظہار کے نئے سانچے بھی سامنے آ گئے۔ لیکن ۱۹۴۷ء میں جب ہمیں آزادی ملی تو بجائے اس کے کہ ہم مغربی تہذیب کے منفی اور تخریبی اثرات کو نکال پھینکتے، ایک عجیب صورت حال پیدا ہوئی جو افسوسناک ہے۔ آزادی سے نئی نسل نے یہ مطلب نکالا کہ اب ہم آزاد ہیں، چاہے جس طرح کا سلوک اپنے تہذیبی ورثے کے ساتھ کریں۔ روایت کا جاننا اور پھر اخذ و ترک کے اصول پر اُسے پرکھنا اب ضروری نہیں رہا ہے۔ زبان سے واقفیت ادبی تخلیق کی شرط نہیں ہے۔ لہٰذا ہمارے نئے تجربے بیشتر اس لئے کئے جا رہے ہیں کہ روایت سے ہم واقف ہی نہیں۔ میرؔ جی اور فیضؔ کی نسل تک ایسا نہ تھا۔ نئے تجربے محض اختراعاتِ فائقہ کے طور پر کئے جائیں تو زندگی کے ساتھ اُن کا ربط قائم نہ ہوگا۔ زندگی کے تجربات کو ادب میں ڈھالنا، زندگی کی حقیقتوں سے منہ نہ موڑنا اور مسائلِ حیات کی گتھی سلجھانا، ادیب کا مقصد ہونا چاہئے تاکہ اپنی تمام قوتوں کو معمائی انداز کے شعر موزوں، اور دراصل غیر موزوں کرنے میں صرف کیا جائے۔ اس کاوش کے نتیجے میں قدرتی طور پر نئے اسالیب پیدا ہوں گے۔ ادب میں نئے تجربے کی گنجائش اسی صورت میں ہو سکتی ہے کہ وہ زندگی کے نئے شعور سے وجود میں آئے، اس لئے کہ زندگی یک وقت جس قدر قدیم ہے اتنی ہی جدید بھی ہے۔ رہن سہن کے طریقے سائنس کی ترقی کے صنعتی دَور میں مغرب و مشرق میں بدل رہے ہیں، اور اسی طرح فکر کے طریقے بدلتے جا رہے ہیں۔ یہاں یہ امر قابلِ لحاظ ہے۔ کہ مشرق میں ترقی کی رفتار وہ نہیں جو مغرب میں ہے۔ اس لئے یہ ضروری نہیں کہ صنعتی رفتار تو ہمارے ہاں مدھم ہو اور اس کے برخلاف ہمارے ادبی فیشن یورپ کی تیز رفتار زندگی کے ساتھ شانہ بشانہ چلنے کی خاطر وجود میں لائے جائیں۔ یہ صورتِ حال یا تو قطعاً یا بڑی حد تک مصنوعی ہوگی اور ہم یورپ کی مثال کو سامنے رکھ کر ایک ایسی زندگی کا نقشہ اپنے ادب میں پیش کریں گے، جو حقیقت پسندی سے دور اور تخیل پرستی سے قریب تر ہوگا۔

مغربی یورپ میں اس دَور میں سب سے زیادہ زور رفتار پر ہے۔ بڑے بڑے کارخانے قائم ہیں، جن کا مقصد کم سے کم وقت میں بڑے سے بڑے پیمانے پر صنعتی پیداوار حاصل کرنا ہے۔ اور وقت کو ناپنے کا طریقہ یہ ہے، کہ کتنے وقت میں کتنی پیداوار حاصل ہوئی، جس لمحے پیداوار میں تعطل پیدا ہو گیا۔ اُسی لمحے گویا زندگی کی برق رفتار رو ٹھہر گئی اور ٹھہراؤ کے معنی ہیں موت۔ یعنی زندگی ایک بہاؤ ہے اور موت ایک ٹھہراؤ۔ زندگی اور موت میں امتیاز کا واحد ذریعہ اہلِ یورپ کے نزدیک یہ ہے کہ بہاؤ جاری رہے۔ اور یہ بات کچھ قرینِ قیاس بھی معلوم ہوتی ہے۔ برصغیر پاک و ہند میں صنعتی ترقی کا یہ عالم نہیں پھر بھی لمحے بھر کے لئے اگر یہاں نل اور بجلی بند ہو جائیں۔ تو ہم پر قیامت بیت جاتی ہے۔ روشنی میں تیرتا ہوا شہر تاریکی میں ڈوب جاتا ہے۔ بجلی سے چلنے والے پنکھے رُک جاتے ہیں اور کئی کئی منزلوں والی عمارتوں میں رہنے والے لیکن الامان والحفیظ پکار اٹھتے ہیں۔ نلوں سے پانی آنا بند ہو جاتا ہے۔ لوگ پیاسے مرنے لگتے ہیں۔ یہ اثر تو ہمارے رہن سہن پر پڑتا ہے لیکن ان کارخانے والوں کے دل سے پوچھئے۔ جن کے کارخانے برقی رو کے فیل ہو جانے سے کام کرنا بند کر دیتے ہیں۔ مزدور ہاتھ پر ہاتھ رکھ کر بیٹھ جاتے ہیں۔ اس دن کی پیداوار بازار میں نہیں لائی جا سکتی۔ چند گھنٹے بھی یہ حالت رہے۔ تو سرمایہ داروں کو ناقابلِ فراموش نقصان اٹھانا پڑتا

ہے۔ اس قسم کے تعقل کا اثر زندگی کے ہر شعبے پر پڑنا ناگزیر ہے۔ جب ہمارا یہ عالم ہے، امریکہ اور یورپ میں تو اس قسم کے تعقل سے اتنا عظیم نقصان ہو سکتا ہے، جس کا تخمینہ لگانا بھی آسان نہیں۔ لہٰذا عصرِ حاضر میں رفتار کو جو اہمیت حاصل ہے، اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ رفتار کے ساتھ ساتھ زندگی میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں، اور ہوتی رہیں گی۔ اس بات کو مشہور فلسفی اسپنگلر (SPENGLER) نے یہ ظاہر کیا ہے کہ "تہذیبِ حاضرہ کی سب سے نمایاں خصوصیت اس کی وقت کے ساتھ دلچسپی ہے"۔

یہاں یہ امر قابلِ لحاظ ہے، کہ وقت کے ساتھ دورِ حاضر کو جو لگاؤ ہے، وہ اسپنگلر کے نزدیک مستثنیات سے ہے۔ یعنی درحقیقت زندگی کو وقت کے ساتھ ہر صورتِ حال میں اتنی گہری دلچسپی ہونی ضروری نہیں۔ اسے ایک اتفاق کہیے کہ صنعتی انقلاب کے نتیجے میں وقت کو جو اہمیت حاصل ہوئی شروع ہوئی تھی۔ وہ بیسویں صدی بلکہ بیسویں صدی کے بھی نصف میں انتہائی عروج کو پہنچ گئی۔ قدیم زمانوں کی تہذیبوں کا مطالعہ ہمیں اس نتیجے پر پہنچاتا ہے۔ کہ اب سے پہلے بھی بعض تہذیبوں میں وقت کو اسی طرح اہمیت دی جانے لگی تھی۔ اگرچہ یہ مشابہت بڑی جذبی جزوی ہے۔ مشینی دورِ تاریخِ عالم میں غالباً اس سے پہلے نہ آیا ہوگا۔ بہرحال ہمارے لئے یہی نتیجہ نکالنا کافی ہے۔ کہ بیسویں صدی میں وقت کو ایک غیر معمولی حیثیت حاصل ہے۔ پہلے ہم زندگی کو وسعت کے پیمانوں سے ناپتے تھے۔ اور اب رفتار کے پیمانے سے ناپتے ہیں۔ زمان و مکان کو الگ کر کے دیکھا جائے۔ تو پہلے ہماری نظر وسعت کو نہیں پرکھتی۔ اور اب وقت زمانے اور رفتار پر۔ وقت کا کام ہر چیز کو تبدیل کرنا ہے۔ صبح کو سورج مشرق سے ابھرتا ہے۔ دوپہر کو نصف النہار پر ہوتا ہے۔ اور شام کو مغرب میں ڈوب جاتا ہے۔ یہ ایک عام مشاہدہ ہے۔ اہلِ سائنس کے نزدیک یہ صورتِ حال نہ سہی۔ اس لئے کہ وہ سورج کو ساکن اور زمین کو متحرک مانتے ہیں۔ تاہم اس میں شک نہیں کہ صبح سے شام تک بے شمار تبدیلیاں محض وقت کی بنا پر ہماری نظر کے سامنے آتی ہیں۔ یعنی تبدیلی زندگی کا ایک ناقابلِ انکار خاصہ ہے۔ اگر ہم رومانیت، تخیل پرستی اور تصوف وغیرہ سے قطع نظر کر کے حقیقت پسندی کے ساتھ زندگی اور کائنات کا مشاہدہ کریں۔ تو تبدیلی سے انکار نہ کر سکیں گے۔ اسپنگلر نے جو کچھ کہا ہے۔ وہ اس کے خیالات کی بلند پروازی پر مبنی ہے۔ ہمارے سامنے تو چند ہزار سال کی انسانی تاریخ ہے۔ اور تہذیبی ارتقا کا وہ عمل ہے۔ جس نے ہماری متمدن زندگی کو تبدیلیوں سے دوچار کیا۔ رفتہ رفتہ ہم صنعتی انقلاب کے دور تک آ پہنچے۔ اور وقت کی قدر شعوری طور پر پہنچانی جانے لگی۔ یہاں تک کہ ہم بیسویں صدی کی صنعتی زندگی سے ہم کنار ہو گئے۔ جس میں وقت کو پہلے سے کہیں زیادہ اہمیت حاصل ہے اور اگر یہی روز و شب رہے۔ اور زندگی کا ڈھانچہ یہی رہا۔ اور صنعتی ارتقا کا عمل یوں ہی جاری رہا۔ تو کوئی وجہ نہیں کہ وقت بجائے خود ایک قدر کے طور پر اب سے بھی زیادہ اہمیت حاصل کر لے۔

جب وقت کا ارتقائی عمل زندگی کے ہر شعبے پر اثر انداز ہو رہا ہے۔ تو ادب اس سے کیوں کر محفوظ رہ سکتا ہے۔ ہمارے ادبی سانچے بھی وقت کے ہاتھوں بدلتے جائیں گے۔ ہمارے خیالات تبدیل ہوتے جا رہے ہیں۔ اور آئندہ بھی تبدیل ہوتے رہیں گے۔ خیالات کی تبدیلی کے ساتھ طرزِ اظہار کی تبدیلی بھی لابدی ہے۔ اور طرزِ اظہار کی تبدیلی کا اثر ہمارے ادبی سانچوں پر بھی پڑ کر رہے گا۔ شکست و ریخت کا عمل وقت کا خاصہ ہے۔ وقت چیزوں کو توڑ پھوڑ ڈالتا ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی ایک تخلیقی عمل بھی جاری رہتا ہے اور نئی نئی چیزیں وجود میں آتی رہتی ہیں۔ پچھلی نسل اپنی طبعی موت مر جاتی ہے۔ اور نئی نسل جنم لیتی ہے، اس کا نشو و نما ہوتا ہے۔ اور آخر کار اس کا بھی وہی انجام ہوتا ہے۔ اور ایک اور نئی نسل وجود میں آتی ہے، اسی کا نام تسلسلِ حیات ہے۔ ہمارے ادبی سانچے بھی شکست و ریخت کی زد ہوئے

بغیر نہیں رہ سکتے اور پھر اس میں بھی شک نہیں کہ نئے ادبی سانچے پیدا ہوں گے۔ انسان کے دل میں تخلیق کا جو جذبہ کروٹیں لے رہا ہے وہ اظہار کے بغیر تسکین نہیں پا سکتا۔ بڑی چیز انسان کی خواہشِ اظہار ہے اور یہ خواہش اظہارِ قدیم و جدید سانچوں کی پابند نہیں۔ یہ تو ایک تخلیقی رو ہے جو ہر حال میں جاری و ساری رہے گی۔ اسی بنا پر اس مقالے کی ابتدا میں اشارہ کیا گیا تھا۔ کہ جدید و قدیم کا مسئلہ کوئی ایسا اہم مسئلہ بھی نہیں۔

یہ مسئلہ اس وقت پیدا ہوتا ہے۔ جب شعوری طور پر ہم اپنے کو ایک خاص زمانے کی پیداوار تصور کر کے ماضی سے اپنا تعلق قطع کرنا چاہتے ہیں۔ اور وقت کے ارتقائی عمل کو دل سے تسلیم نہیں کرتے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ جو کچھ ہوتا رہا ہے اور جو کچھ آئندہ ہوگا وہ ایک تسلسل ہے۔ اس تسلسل کو جدت کا نام دے کر یہ سمجھ بیٹھنا کہ ہمارا دَور کوئی بڑا انوکھا دَور ہے، غالباً درست نہیں۔ اس لئے کہ ہمارا دَور وہی کچھ ہے۔ جو پچھلے دَور کے نتیجے کے طور پر اس کو ہونا چاہیئے تھا۔ اگر ہم تسلسل و ارتقاء کی روشنی میں اور تاریخ کے پس منظر میں اپنے دَور پر غور کریں اور اس دَور کے ادب کا مطالعہ کریں۔ تو جدت کا خیال بھی ہمارے دل میں نہیں آ سکتا، اس لئے کہ جدت کا تعلق قدامت کے ساتھ ہے۔ جب تک ہم اپنے تہذیبی ورثے کو قدیم اور روایتی کہہ کر اس سے منہ نہ موڑ لیں۔ ہماری جدت کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔ لیکن جب ہم جدید و قدیم کے تقابل پر زور دینے لگیں اور جو کچھ اب سے پہلے تھا اسے متروک قرار دے دیں۔ تب ہم اپنے کو جدید کہنے میں حق بجانب ہو سکتے ہیں اور ظاہر ہے کہ ایسا کرنا قطعاً غیر منطقی ہوگا۔ کم از کم مشرقی معیاروں سے اس مسئلے پر غور و فکر کی جائے۔ تو یہی نتیجہ نکلتا ہے۔ یورپین تہذیب ہمارے سامنے ہے۔ مغربی مفکر بیسویں صدی کے اوائل ہی سے ہائے ہائے کر رہے ہیں کہ نت نئی تبدیلیوں کے باعث تمام آفاقی مذہبی اور روحانی قدریں پاش پاش ہوئی جا رہی ہیں۔ انہیں یہ غم کھائے جاتا ہے، کہ دیکھئے! یہ اونٹ کس کروٹ بیٹھے گا۔ اور آخر کار مغرب میں زندگی کون سا روپ دھارے گی؟ دوسری طرف اشتراکی اجتماعیات کے علمبردار بغلیں بجا رہے ہیں۔ انہیں مذہبی اور روحانی قدروں سے کوئی تعلق نہیں۔ ان کا سارا زور پیداوار پر ہے۔ انسانی محنت کو اس کی اہلیت کے مطابق معاوضہ ملتا ہے۔ اور قانون کی نظر میں انسانی مساوات کا اصول قائم رہے یہی سب کچھ ہے۔ پھر اس کے بعد انسان کی حیثیت مشین کے کل پرزے کی سی ہے۔ اس سے زیادہ سے زیادہ کام لینا چاہیئے۔ اور پیداوار میں سے اس کو مناسب حصہ عطا کرنا چاہیئے۔ اشتراکیت کا فلسفہ اسی بنیاد پر قائم ہے۔ ایسے معاشرے میں مغربی یورپ سے بھی زیادہ وقت پر زور دیا جاتا ہے۔ ادب اور فن میں جن اقدار کو مسلّمات کی حیثیت حاصل ہے۔ وہ قانونی مساوات مناسب معاوضہ اور بیش از بیش محنت ہیں۔ گویا زندگی کی بنیاد روحانی اقدار پر نہیں۔ مادی فوائد پر ہے۔ فرد کی زندگی کوئی حقیقت نہیں رکھتی۔ اجتماعی محنت اور وسیع پیمانے پر پیداوار کا حصول ایسے معاشرے میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ ماضی سے حال کا کوئی ربط تسلیم نہیں کیا جاتا، اشتراکی معاشرے میں وراثت کے لئے کوئی جگہ نہیں۔ ماحول کو وراثت پر ترجیح دی جاتی ہے۔ یعنی لمحۂ حال کو ماضی پر فوقیت دی جاتی ہے یہاں زیادہ سے زیادہ یہ کہنے کی گنجائش نکل سکتی ہے۔ کہ اشتراکی معاشرے نے لوک ناچ لوک گیت اور لوک کہانی کو دانستہ طور پر مٹانے کی کوشش نہیں ہے۔ اور اگر ایسا ہے، تو گویا روایت سے پوری طرح رشتہ منقطع نہیں کیا ہے۔ روس کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ اس کے باوجود جس فلسفے کی تبلیغ کی جا رہی ہے۔ اس کا نتیجہ آخر کار یہی نکلے گا۔ کہ جو پرانی تہذیبیں روس میں ابھی تک زندہ موجود ہیں۔ وہ رفتہ رفتہ مٹ جائیں گی۔ آفاقیت کا بڑا جلو بھی ہے۔ اس میں چھوٹی چھوٹی تہذیبوں کے لئے گنجائش نہیں ہوتی۔ بالآخر پورا معاشرہ ایک ہی رنگ میں رنگ

جائے گا۔ یورپ میں ایسا نہیں ہے۔ وہاں کے اہلِ فکر کم از کم موجودہ صورتِ حال سے غیر مطمئن ہیں اور جدت پرستی کی وبا کے خلاف ان کا احتجاج بڑا شدید ہے۔ یہاں یہ سوال اٹھتا ہے۔ کہ آخر ہمیں کیا ضرورت ہے، کہ جدت کے سیلاب میں بہہ جائیں؟ تبدیلی آنا اگر ناگزیر ہے تو کیوں نہ وہ تبدیلی رفتہ رفتہ اور فطری طور پر آئے؟ نہ کہ اندھی تقلید کے طور پر۔ برصغیر ہند و پاکستان کوئی شیشے کا محل نہیں ہے۔ کہ باہر کی ہوا یہاں تک آ ہی نہ سکے۔ بتدریج مشرقی ممالک صنعتی ترقی کرتے جا رہے ہیں۔ یہاں بھی بہت سی تبدیلیاں آ کر رہیں گی۔ نیا شعور پیدا ہو گا۔ نئے اسالیب ابھریں گے۔ کیا ہی اچھا ہو۔ کہ یہ سب کچھ ایک تاریخی تسلسل کے ساتھ ہو۔ نہ کہ جدت طرازی کے شوق میں!

فانوسِ خیال ـــ (نصف صدی پہلے کا ایک ادبی مجلہ)

ڈاکٹر عبد السلام خورشید

باون سال اُدھر کی بات ہے۔ والد مرحوم مولانا عبد المجید سالک نے انیس سال کی عمر میں "فانوسِ خیال" کے نام سے ایک علمی و ادبی مجلہ جاری کیا۔ میں نے بچپن میں اس کے چند پرچے دیکھے تھے۔ جو ہمارے وطن مالوف بٹالہ میں موجود تھے۔ برعظیم کی تقسیم پر یہ پرچے تلف ہو گئے۔ میں نے بہت کوشش کی کہ "فانوسِ خیال" کے کچھ شمارے مل سکیں لیکن ناکام رہا اور یہ سعادت ایک نوجوان محمد اشرف کے حصے میں آئی۔ جو والدِ مرحوم پر ایم اے کا تحقیقی مقالہ لکھ رہے ہیں۔ انہوں نے جہاں اور چیزوں کا کھوج نکالا۔ وہاں جناب سید بشیر حسین ضیائی سے فانوسِ خیال کے پہلے پانچ شماروں کا ایک فائل عاریتاً لے آئے۔ یہی میرے اس مقالے کی شانِ نزول ہے۔ میں جناب اشرف اور جناب ضیائی، دونوں کا ممنون ہوں۔

یوں تو والدِ مرحوم کبھی کبھی "فانوسِ خیال" کا ذکر کیا کرتے تھے اور انہوں نے اپنے خود نوشت سوانح میں بھی ایک آدھ صفحہ اس پر لکھا۔ لیکن اس سلسلے میں چند دلچسپ باتیں ان کی وفات کے بعد والدۂ مرحومہ سے معلوم ہوئیں۔ جو تمہید کے طور پر معرضِ تحریر میں لانا ضروری سمجھتا ہوں۔ والدہ نے بتایا کہ جب شادی ہوئی تو مرحوم کی عمر صرف ۱۷½ سال کی تھی۔ شعر و شاعری سے ذوق تھا۔ اور کچھ ماہ بعد رسالہ نکالنے کا شوق جنون کی حد تک پہنچ گیا۔ ہر چند کہ بزرگوں نے باز رکھنے کی سعی کی۔ لیکن ان کا شوق تھا کہ بڑھتا چلا جاتا تھا۔ مالی حالت کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ پچیس روپے مشاہرہ پر پٹیالہ کے ایک سکول میں مدرس تھے۔ ایسے میں سرمایہ کہاں سے آتا۔ انہوں نے والدہ کے سامنے رسالے کا نقشہ کھینچا۔ یہ بتایا کہ جونہی رسالہ نکلے گا۔ خریداروں کا ہجوم ہو گا۔ اشتہار خوب آئیں گے اور روپے کی ریل پیل ہو گی۔ تمہارے لئے یہ زیور بنا دوں گا اور وہ زیور بنا دوں گا۔ اور تان اس بات پر ٹوٹی کہ جہیز میں جو زیور ملا ہے۔ وہ فروخت کر کے رسالہ جاری کر لیا جائے اور جب رسالہ کامیاب ہو جائے تو پہلے سے بہتر زیور بنا لیا جائے۔ والدہ کی عمر بھی ان کے برابر ہی تھی اور بوقلمونی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔ انہوں نے سوچا یہ خسارے کا سودا نہیں۔ آخر اس میں مضائقہ ہی کیا ہے کہ اس وقت زیور بیچ دیا جائے اور ایک سال بعد اس سے زیادہ اور اس سے بہتر زیور خرید لیا جائے۔ چنانچہ والدہ نے پیشکش قبول فرمالی اور زیور بیچ کر سات سو روپے کا سرمایہ فراہم ہو گیا۔ اس کے بعد ڈیکلریشن داخل کیا اور اب اس کی منظوری کا مرحلہ درپیش تھا۔ کیونکہ ۱۹۱۰ء کے پریس ایکٹ نے اسے قدرے مشکل بنا دیا تھا۔

والدہ مرحوم نے بتایا کہ سالک مرحوم نے کسی کتاب میں پڑھا کہ اگر ایک وظیفہ ایک تاریک کمرے کے چاروں کونوں میں کھڑے ہو کر کئی دن تک پڑھا جائے تو منہ مانگی مراد مل جاتی ہے۔ اب مراد یہی تھی۔ کہ ڈیکلریشن کی درخواست منظور ہو جائے۔ چنانچہ انہوں نے اسی طرح وظیفہ پڑھا۔ اللہ تعالےٰ نے دعا قبول کی اور ڈیکلریشن مل گیا۔

اب ایک اور مسئلہ درپیش تھا۔ کہ مقامِ اشاعت پٹھان کوٹ (ضلع گورداسپور) تھا۔ جہاں نہ کوئی کاتب تھا۔ نہ پریس۔ چنانچہ قادیان سے کتابت کرائی۔ لاہور سے چھپوایا اور پٹھان کوٹ سے شائع کیا۔ اور یوں جون ۱۹۱۴ء میں "فانوسِ خیال" کا پہلا شمارہ افقِ صحافت پر جلوہ افروز ہوا۔ "مقدمتہ المدیری" کے عنوان سے ایک مضمون میں بتایا۔ کہ یہ رسالہ کیوں جاری کیا گیا۔ لکھتے ہیں:

"عجوبہ رسالوں اور اخباروں کی کمی نہیں۔ برطانوی سلطنت کے عہد بوقلمت عہد میں آزادی کا سمندر جوش زن ہے مختلف خیالات کی اشاعت بڑی اوج مؤج کے ساتھ معلومات کے آبی آب دار کے گوشِ ادراک کا آویزہ بنا رہی ہے رنگ برنگ اور مختلف اوضاع کے رسالے نکل رہے ہیں۔ ؎

ہر گلے را رنگ و بوئے دیگر است

سب ہماری آنکھوں کے نور، دل کے سرور، کلیجے کی ٹھنڈک ہیں۔ اور ہم گلدستوں کو دیکھ کر باغ باغ ہوتے ہیں۔ نسیم افتاسے پھولے نہیں سماتے۔ اس پر آپ شاید فرمائیں کہ مندرجہ بالا صورت میں کسی جدید رسالے کی کیا ضرورت ہے۔ یہ محض بوالہوسی اور سودائے خام پکانا ہے۔ میں عرض کروں گا کہ یہ ارشاد ہے مگر میں اپنے از خود رفتہ اور وارفتہ دل کو کیا کروں ...."

اس کے بعد بتاتے ہیں۔ کہ معاشرے کی ترقی کا راز اس بات میں مضمر ہے۔ کہ اصلاح کا عمل برابر جاری رہے۔ اور ہمیں معاشری، اخلاقی اور ادبی امور میں قوم اور ملک کے ایسے تقاضے نظر آرہے ہیں۔ جنہیں پورا کرنا ضروری ہے۔ لیکن

"جن لوگوں کو مغربی دنیا کی ترقی کا حال معلوم نہیں، کہہ اٹھتے ہیں۔ کہ اخاہ! ہندوستان مطبع کے کارناموں۔ رسالوں، اخباروں وغیرہ مطبوعات سے بھر گیا ہے۔ ڈھیلے پر ہاتھ ڈالو گے تو اخبار یا رسالہ ملے گا۔ بھلا کوئی کہاں تک خریدے۔ العجب ثم العجب۔ دیسی پریس نے تو بہ مقابلہ مغربی پریس کے ترقی کے ابھی تک گویا اسلوب و اطمینان کے ساتھ بسم اللہ بھی شروع نہیں کی۔ کجا عالم سفلی، کجا عالم علوی۔ وہاں کا پریس سمندر کا نہنگ ہے اور دیسی پریس حوض بلکہ چوبچے کا مینڈک۔"

اس کے بعد یورپ میں اخباروں اور رسالوں کی کثرتِ اشاعت۔ لندن ٹائمز میں تنخواہوں اور عملۂ ادارت کی ترقی اور پیرس کے اخبار "لے ڈیبارڈ" کے مطبع کی وسعت کا ذکر کرکے لکھا:

"ہندوستان میں اخبار ایک دوا ہے۔ جو مریض کو دی جاتی ہے اور وہ منہ بناتا ہے۔ یورپ میں اخبارات اور رسالے روحانی غذا ہیں جو صحیح العقلوں کے قوائے دماغی اور ادراکات و معلومات کو قوی کرتے ہیں۔"

آخر میں بتایا گیا ہے۔ کہ اس رسالے کو اخلاقی اور ادبی نظم و نثر سے آراستہ کیا جائے گا۔ یہ رسالہ مذہبی متعصبانہ مباحث اور سیاسیات سے بالکل پاک ہوگا۔ متصوفانہ مضامین البتہ شائع ہوں گے۔ کیونکہ تصوف ہر مذہب کی جان ہے۔"

پہلے شمارے میں دو اہم خطوط شامل ہیں۔ ایک حضرتِ شبلی نعمانی کا، دوسرا خواجہ حسن نظامی کا۔ یہ مدیر رسالہ کو قلمی معاونت کی دعوت کے جواب میں بھیجے گئے۔ انہیں تبرکاً درج کیا جاتا ہے:

مکرمی۔ تسلیم۔ قدردانی کا شکریہ۔ لیکن

گمانِ زیست بود برمنت نہ بے دردی

سیرت نبویؐ سے چند لمحے مل جاتے ہیں۔ انہیں غنیمت سمجھتا ہوں۔ دو شعر اسی کے متعلق عرض ہیں۔

فرشتوں میں یہ چرچا تھا کہ حالِ سرورِ عالم

دبیرِ چرخ لکھتا یا کہ خود روحِ الامیں لکھتے

صدا یہ بارگاہِ عالم قدوس سے آئی
کہ یہ ہے اور ہی کچھ چیز، لکھتے تو نہیں لکھتے

شبلی ۱۶ مارچ ۱۹۱۴ء

سالک صاحب! جب آپ جانتے ہیں کہ میرے خیالات کا فانوس کچھ دنوں سے خاموش ہے تو پھر مضمون کی طلبگاری کیوں کرتے ہیں۔ افسوس! اگر میں اپنے آپ میں ہوتا تو آپ کے فانوسِ خیال میں ایک مٹی کا چراغ روشن کر دیتا۔ مگر حیف۔ وہ حالت نہیں۔

دعاگو

حسن نظامی

حضرتِ اکبر الٰہ آبادی نے تازہ ترین کلام بھیجا۔ تین شعر ملاحظہ ہوں:

سینے میں تپش ہے دل میں غم ہیں — اللہ اللہ ہے اور ہم ہیں
جن میں للّٰہ دوستی ہو — اب ایسے بزرگوار کم ہیں

اپنے سر کی خبر نہیں ہے
لیتے سب آپ کے قدم ہیں

حضرتِ سیماب اکبر آبادی نے ادبِ لطیف کے انداز میں ایک خاکہ لکھا۔ عنوان ہے، "میرے جذبات کی تصویر، فانوسِ خیال میں"۔ اس کا ابتدائی حصہ ملاحظہ فرمایئے:

"حلقۂ زنجیر کب تھا مانعِ آوارگی
پاؤں میں چکر رہا اور پاؤں چکر میں رہا

آسمان گردش میں، نصیب چکر میں، خیالات دَور میں ہیں۔ اور میں بھی انہی کے ساتھ چکرا رہا ہوں۔ مجھے ان سب کی تصویریں چشمِ خیال سے نظر آ رہی ہیں۔ میں چاہتا ہوں، دوڑ کر نصیب کو پکڑ لوں۔ آسمان کو تھام لوں۔ خیالات کو روک لوں۔ مگر میں جس قدر تیز گامی سے کام لیتا ہوں۔ اسی قدر مجھے ناکامی ہوتی ہے۔ میں ان کی روک تھام نہیں کر سکتا۔ کہ خود بھی انہی کی طرح گردش میں ہوں۔ مجھے سکون حاصل ہو۔ تو میں دنیا کو ساکن کر سکتا ہوں۔ ہاں! ساکن اور غیر متحرک۔

دیکھنا مجھ سے آگے جو چیز جا رہی ہے۔ یہی میری حسرتِ رفتہ ہے۔ ٹھہر ٹھہر!! او جلد باز۔ او خیالات کی پری۔ ذرا ٹھہر جگر
تجھ سے ہزار کام لئے ہیں شباب میں"

پہلے شمارے میں مضامین کا معیار اچھا نہیں۔ خود مدیر نے اس بات کا اعتراف کیا۔ اور وعدہ کیا۔ کہ آئندہ شمارے سے اس کی تلافی ہو جائے گی۔ ایک مضمون کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں۔ دوسرا ایک تاریخی مضمون ہے۔ عنوان "مقبرۂ جلال الدین اکبر" ہے اور لکھنے والے میر ضمیر الدین گیاوی ہیں۔ ایک مضمون حضرتِ سلام حیدر آبادی مرحوم کی شاعری پر ہے۔ جو ان کے فرزند خواجہ فخر الدین نے مرتب کیا اور جس میں مرحوم کے نعتیہ کلام پر مولوی سید احمد دہلوی مؤلف فرہنگِ آصفیہ، مرزا عظیم ہادی عزیز لکھنوی اور خواجہ عبد الرؤف عشرت لکھنوی کی مفصل آراء شامل ہیں۔ ایک ہلکا پھلکا نیم ادبی، نیم صحافتی مضمون "مجھے بھی ساتھ

یتے چلو" کے عنوان سے درج ہے۔ جو سالک کے عزیز دوست سید اصغر حسین نادر بٹالوی نے لکھا۔ موصوف "اخبارِ عام" لاہور میں سب ایڈیٹر تھے۔
حصۂ نظم میں حضرت اکبر الٰہ آبادی کا ذکر پہلے ہو چکا ہے۔ ان کے علاوہ اور بھی کئی شعراء کا کلام درج ہے۔ جن میں سرِفہرست حضرت علامہ اقبال کی وہ نظم ہے جو اس شعر سے شروع ہوتی ہے۔ ؎

عروسِ شب کی زُلفیں تھیں ابھی ناآشنا خم سے
ستارے آسماں پر بے خبر تھے لذتِ رم سے

منشی تلوک چند محرومؔ نے "مدرسہ کی یاد" کے عنوان سے ایک نظم بھیجی۔ منشی دنانک پرشاد طالبؔ بنارسی نے دو نظمیں ارسال کیں۔ ایک کا عنوان ہے۔ "ایم اے بنا کے کیوں مری مٹی خراب کی۔ ایک پر مذاق کہانی، ایک بے عمل عالم کی زبانی۔" دوسری کا عنوان ہے۔ "قولِ مستند۔" سلام حیدرآبادی کی طویل مسدس "شمعِ طور" درج ہے۔ عبدالمجید ازل لاہوری تلمیذ داغ کی "مسدسِ برشراب" دی گئی ہے۔ "عشقِ ناتمام" کے عنوان سے ساقی دہلوی کا کلام پیش کیا گیا ہے۔ عاصی میانوی امرتسری کا بہاریہ قصیدہ درج ہے اور باسط بسوانی کی فارسی غزل شامل ہے۔

مولانا سالک مرحوم ریاست رام پور کے شاعرِ دربار اور برِ عظیم کے مشہور مخنور منشی محمد حیات بخش رسا رامپوری کے شاگرد تھے۔ رسا ۱۹۱۲ء میں انتقال کر گئے اور فانوسِ خیال "تو بیادگارِ حضرت رسا" جاری کیا گیا۔ اس لئے اس رسالے میں ایک تو رسا کا کلام غیر مطبوعہ مسلسل درج کیا جاتا تھا۔ دوسرے تلامذۂ رسا کی خصوصی حوصلہ افزائی کی جاتی تھی چنانچہ پہلے شمارے میں رسا کی ایک غزل کے ساتھ ان کے دو شاگردوں مشتاق بٹالوی (سالک کے برادرِ نسبتی) اور حضور نعیمی مراد آبادی کا کلام چھاپا گیا۔

بعد کے شماروں میں لکھنے والوں میں چار شخصیتیں نمایاں تھیں۔ سید ناصر نذیر فراق دہلوی، راشد الخیری، طالب بنارسی اور احمد حسن شوکت میرٹھی (مجدد السنۂ شرقیہ)۔ یہ حضرات مسلسل اور خاص فانوسِ خیال کے لئے لکھتے رہے۔ ان حضرات کو ادبی کاوشوں کے لئے معاوضہ دیا جاتا تھا۔ جو اُس زمانے میں بالکل انوکھی بات تھی۔ بلکہ ادبی رسائل کے سلسلے میں آج بھی انوکھی ہے۔ معاوضہ یا تو نقدی کی صورت میں پیش ہوتا تھا۔ یا اشتہار کی صورت میں۔ مثلاً سید ناصر نذیر فراق دہلوی طبیب تھے۔ اُن کی دواؤں کے اشتہار چھاپ دیئے جاتے تھے اور احمد حسن شوکت میرٹھی السنۂ شرقیہ کے کورسوں کے خلاصے اور شرحیں چھاپتے تھے۔ اور ان کا اشتہار بھی درج ہوتا تھا۔ بہرحال راشد الخیری اور طالب بنارسی کو معاوضہ نقدی کی صورت میں دیا جاتا تھا۔

اب ہم ان حضرات کی تحریروں کا الگ الگ جائزہ لیں گے۔

ناصر نذیر فراقؔ دہلوی

حضرتِ فراقؔ نے داستان سرائی اور منظر نگاری کے حسین و جمیل نمونے پیش کئے۔ "سات سہیلیوں کا جمگھٹا"۔ اس کی کہانی یوں ہے کہ کاشی میں پنڈت شنکر ناتھ نامی ہندی کے ایک نامی گرامی شاعر رہتے تھے۔ جب انہوں نے پے در پے یہ بات سُنی۔ کہ برج بھاشا ایسی دلفریب اور ولولہ انگیز ہے۔ کہ سُن کر کلیجے سے دھوئیں اٹھنے لگتے ہیں۔ اور دلوں میں اُمنگ آجاتی ہے۔ اور متھرا کے رہنے والے، کیا چھوٹے کیا بڑے، کیا اونچے۔ بھاشا پیارے لہجے اور فصاحت کے ساتھ بولتے ہیں۔ تو انہیں تاؤ آیا۔ اور وہ متھرا کو روانہ ہوئے۔ تاکہ وہاں کے شعراء کو اپنا

کلام سنا کر نیچا دکھائیں اور ثابت کر دیں کہ کاشی کی بول چال برج کی بھاشا سے کسی صورت کم نہیں۔ وہاں پہنچے تو آنکھیں کھلی کی کھلی رہ گئیں۔ کیا مرد اور کیا عورتیں، کیا نیک بیبیاں اور کیا طوائفیں، کیا اونٹے اور کیا اٹلے افراد، گفتگو کے چٹخارے عجیب نظر آئے۔ وہ سیر کو ایک باغ میں پہنچے۔ وہاں سات حسین عورتیں نہا دھو کر بیٹھی تھیں۔ اُن کے بھونرا جیسے سیاہ اور سردی کی راتوں کے برابر لمبے بال کولہوں سے نیچے پھیلے ہوتے تھے۔" ان سات سہیلیوں کے درمیان فی البدیہہ شاعری کا مقابلہ سُن کر پنڈت شنکر ناتھ الٹے پاؤں کاشی کو بھاگے۔ اور پھر کبھی متھرا میں رہنے والوں کی بول چال اور کرتا کے مقابلے کی شیخی نہ بگھاری۔ اس داستان میں سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

"شہر کے سنگین قصر و ایوان اور محل اور مندروں کے سنہری کلس اور رنگا رنگ مکانوں کی ٹمٹیاں اس آراستگی کے ساتھ دکھائی دے رہی تھیں جو عقل و حواس کو گھوئے دیتی تھیں۔ اور ان کا عکس دریا کے نرمل جل میں طلسمات پیدا کرتا تھا۔ سنگِ مرمر، سنگِ سرخ، سنگِ موسلی، اور سنگِ ابری اور طرح طرح کے پتھروں کے بنے ہوئے گھاٹ اور سیڑھیاں بہار دے رہی تھیں۔ کہیں کہیں مولسری اور کرم اور مختلف قسم کے پیڑ کھڑے ہوئے تھے۔ اور ان کا ہرا ہرا سایہ دریا میں زمرد کی جھلک دکھا رہا تھا۔ پری جمال، حور نژاد، قمر دیدار، حور شمیل نگار، گوری چٹی عورتیں اور خوب رُو، خوش ادا، تنومند مرد دھوتیاں اور ساڑھیاں باندھے ہوئے نہانے میں مشغول تھے۔ سیر کے شائق بجروں اور کشتیوں میں سوار تھے اور دریا کی لہریں گُن رہے تھے۔ سرو آزاد، شعلہ رُو نازنینیں آپس میں کچھ چھیڑ چھاڑ بھی کرتی جاتی تھیں۔ اور باتوں باتوں میں کچھ نوک جھونک سی ہو جاتی تھی۔ اُن کی آوازیں ایسی رقیق اور جاں پرور تھیں جو مُردہ کے کانوں میں پہنچیں تو کفن پھاڑ کر قبر سے باہر نکل آئے۔ اُنکی باتوں میں امرت اور کوئل کی مصری گھل ہوئی تھی۔" (جولائی ۱۹۱۴ء)

اکتوبر کے شمارے میں "کالی چوڑیاں" درج ہے۔ بات یہ ہوئی کہ امتحارہ سال کے اُلجھے ہوئے امراض کے لئے ماہ الجمن تجویز ہوا۔ اس کے لئے حکیم سید ناصر نذیر فراق سکندرے گئے۔ وہاں ایک باغ کی سیر کی۔ سدا بہار سُرخ و سفید پھول دیکھنے سے "اپنے ساقی کی آنکھیں یاد آگئیں۔ جو بادۂ ناب کی بوتل کھولتے ہی سے گلابی ہو جاتی ہیں۔" کلیوں سے باتیں کیں۔ اُس گول حوض پر پہنچے "جو پانی سے لبریز تھا یا قیبِ عامری کی آنکھ تھی جو لیلےٰ کے فراق میں آنسوؤں سے ڈبڈبا رہی تھی۔" یہاں سے دو میل دُور ایک قصبہ پُرول نگر پہنچے جہاں کی چوڑیاں مشہور تھیں۔ چوڑیاں دیکھیں تو وہ گوری گوری کلائیاں یاد آئیں جو شاخِ بلّور کو شرمندہ کرتی تھیں۔ کالی چوڑیوں سے کہنے لگے:

"دیکھنا۔ تمہیں مشک و عنبر کی قسم۔ تمہیں آنکھ کی سیاہ پُتلی کی قسم۔ سنبل کی قسم۔ واللیل کی قسم۔ کعبہ کے سیاہ غلاف کی قسم۔ اگر تم محبوب کے ہاتھوں تک پہنچو۔ تو فراق کی طرف سے سلام کے بعد یہ پیام دینا کہ ہم سے تو کالی چوڑیاں ہی اچھی۔ جو ہر وقت آپ کے ہاتھوں کو چومتی ہیں۔ اور ہاتھوں کے ساتھ سینے تک پہنچتی ہیں۔ رات میں، دن میں، اندھیرے میں، اُجالے میں، تمہارے حسن کی بہاریں اور جوبن کے تماشے دیکھتی ہیں۔ اگر تم نے فریاد نہ سُنی تو پھر مجھے چوڑی والی کا بھیس بدلنا پڑے گا کیونکہ ؎

سیکھے ہیں مہ رُخوں کے لئے ہم مصوّری
تقریب کچھ تو بہرِ ملاقات چاہئے"

راشد الخیری

یہ اُس زمانے کا ذکر ہے۔ جب علامہ راشد الخیری "مولانا عبد الراشد الخیری الدہلوی" تھے۔ جولائی کے شمارے میں اُن کا افسانوی خاکہ "بدنصیب کا لال" چھپا۔ ایک ایسی دلہن کی کہانی، جس کی شادی ہوتے ہی اپنے اور سسرال کے بہت سے لوگ اللہ کو پیارے ہوئے۔ بچہ پیدا ہونے کو تھا۔ کہ شوہر بھی دُودھ کو چلا گیا۔ وہ بے سہارا لڑکی بچے کو سینے سے لگائے لشتم پشتم زندگی گذارتی رہی۔ پہلے دو پیرے ملاحظہ فرمایئے:

"مصیبت کا زمانہ، پریشانی کے دن، رات کا وقت، برسات کا موسم۔ مفلسی، بے کسی، بے بسی، ماں، باپ، بھائی بند، دیور، جیٹھ، ساس، نند، کچھ مر کر چھوٹے، کچھ جیتے جی چھوٹے۔ دو دن کی بیاہی چوتھی کھیل سسرال آئی۔ اِدھر بیٹی سوار ہوئی، اُدھر ماں کو بخار چڑھا۔ ہر چند ٹالا مگر کچھ ایسی گھڑی کا چڑھا کہ جان ہی لے کے ٹلا۔ دن بھر لو تھڑ پڑی رہی۔ شام کو سرسام رات کو سکرات، صبح ہوتے ہوتے رخصت۔" "چوتھی کی دلہن کُم سُم سسرال سے چلی اور روتی پیٹتی میکے آئی۔ صبح کو پھول سجے گھر میں ویران بھرے تھے۔ باہر ابا جان کا نکاح ہو رہا تھا۔ قصہ مختصر۔ اماں یوں گئیں، ابا یوں گئے! اور کوئی اوّل تو تھا ہی نہیں اور جو تھیں بھی تو ایک رشتے کی نانی۔ وہ آپ جہانی کے ٹکڑوں پر تھیں۔ ساٹھ پینسٹھ برس کی بڑھیا، پھوس بھری بھینڈ۔ منہ میں دانت نہ پیٹ میں آنت۔ بات کی، نہ چیت کی۔ کام کی نہ کاج کی۔ ہونا، نہ ہونا دونوں یکساں۔"

طالب بنارسی

منشی وناتک پرشاد طالب بنارسی عجیب کینڈے کے بزرگ تھے۔ بڑے کھرے، زود گو۔ شعر لکھنے پر آتے۔ تو نظموں غزلوں کا ڈھیر لگا دیتے۔ افسانوں اور ڈراموں کا خیال آتا تو ان کا انبار جمع کر دیتے۔ بمبئی میں رہتے تھے۔ تھیٹریکل کمپنیوں کی ملازمت کرتے، جو ڈائرکٹر کہتے، اسی کی روشنی میں ڈرامے لکھ دیتے۔ بعد کی عمر میں آغا حشر کاشمیری کے مقابلے کا دعوےٰ کرنے لگے۔ ع

کہاں وہ بات مگر مولوی مدن کی سی

بہرحال ادب کی دنیا میں ایک جانی پہچانی شخصیت تھے۔ اور ان کی خاصی قدر و منزلت تھی۔ یہ "فانوسِ خیال" کے ہر پرچے میں براجمان ہیں۔ حصۂ نثر میں بھی اور حصۂ نظم میں بھی۔ اگست کے پرچے میں "اندھا عشق" ایک ڈراما دیا گیا ہے۔ جسے ایک "پُر اثر اور پُر عبرت ڈرامائک افسانہ" قرار دیا گیا۔ ستمبر کے شمارے میں "ایمان پر اپنا بچہ بھی قربان" کے عنوان سے ایک اور ڈرامہ پیش کیا گیا۔ اور اکتوبر میں ڈرامے کا عنوان تھا۔ "غریب پدر کا نوحۂ پسر"۔ ان ڈراموں کا انداز وہی پرانا ہے۔ کہیں کہیں مقفع و مسجع مکالمے۔ اشعار اور پوری پوری نظمیں اور غزلیں داخل ہیں۔ پھر طالب بنارسی نے اسی پر اکتفا نہیں کی۔ ویسے بھی بہت سی نظمیں اور غزلیں دیں۔ جو "فانوسِ خیال" کے پانچوں شماروں میں پھیلی ہوئی ہیں۔ اس زمانے میں مذہبی تعصبات نہیں تھے۔ ہندو شعراء مسلمانوں کے تیوہاروں پر بڑے شوق سے نظمیں لکھتے تھے۔ چنانچہ طالب نے ستمبر کے پرچے میں عیدِ سعید پر تین نظمیں لکھیں۔ پہلی نظم کا آخری شعر ملاحظہ ہو:

ہو فروغ مہر طالب نورِ فانوسِ خیال ہوں مبارک حضرتِ سالک کو صبح و شامِ عید

احمد حسن شوکت میرٹھی

احمد حسن شوکت میرٹھی اس زمانے کے مشہور اخبار نویس، شاعر، نقاد اور شارح تھے۔ کسی زمانے میں "اودھ اخبار" کے ایڈیٹر رہے۔ علم کی خدمت تو کرنا ہی تھی۔ اپنی خدمت بھی یوں کی کہ اپنی پبلسٹی میں کمال پیدا کر دیا۔ السنۂ شرقیہ میں انہیں بہت درک تھا۔ بہت سی شرحیں لکھ ڈالیں اور واقعی اوق سے اوق شعران کے ہاتھ آکر بڑی آسانی سے سمجھ میں آجاتا۔ لیکن طبیعت میں تعلی بھی بہت تھی۔ چنانچہ اپنے آپ کو مجدد السنۂ شرقیہ کے خطاب سے یاد فرماتے تھے۔ تلامذہ کا امت نہیں تھا۔ چنانچہ انہوں نے نیک بختی سے خطاب کو اتنا اچھالا۔ اتنا اچھالا۔ کہ آج شوکت میرٹھی کا نام سامنے آئے۔ تو اکثر کچھ معلوم نہیں ہوتا کہ کس کا ذکر ہو رہا ہے۔ لیکن مجددِ السنۂ شرقیہ" کے الفاظ استعمال ہوں۔ تو فوراً انہی کی طرف دھیان چلا جاتا ہے۔ جس دور کا ہم ذکر کر رہے ہیں۔ اس میں وہ میرٹھ کے ایک ہفت روزہ اخبار "شمسۂ ہند" کی ادارت فرماتے تھے۔ خلاصے اور شرحیں لکھتے تھے۔ چھاپتے تھے، اور خوب بیچتے تھے۔

انہوں نے دو مقالے لکھے۔ ایک کا عنوان تھا۔ "اعلیٰ درجے کے کلام کی خوبی"۔ اس میں بزرگوں کی وہی روایت کا دفرما ہے۔ کہ ماضی سے پیار اور حال سے بے زار۔ قدامت سے عشق، جدت سے نفرت۔ فقدانِ علم اور قحط الرجال پر اشک فشانی اور طلبہ کو یاد دہانی کہ تم عیش و عشرت میں پڑے ہو لیکن پرانے زمانے کے طالب علم، طلب علم اور اکتساب کمال میں جنوں کی حد کو پہنچتے تھے۔ یہ وہی باتیں ہیں۔ جو آج نصف صدی کے بعد بھی ہم ادھیڑ عمر کے لوگ کرتے ہیں۔ اور نصف صدی پہلے کے طلبہ کی تعریف اور موجودہ طلبہ کی مذمت کرتے ہیں۔ اور اکثر گریہ فرمائی میں مصروف رہتے ہیں۔ کہ نصف صدی پہلے ایک سے ایک بڑھ کر شخصیتیں موجود تھیں۔ لیکن آج قحط الرجال دامن گیر ہے اور یہ سلسلہ یوں ہی چلے گا۔ جب ہم مر کھپ جائیں گے۔ اور زمانہ تہ در تہ ہوتا چلا جائے گا تو نصف صدی بعد آج کے دور کو نشاۃ ثانیہ کا دور کہا جائے گا۔ اور ۲۰۱۶ء میں ادیب قحط الرجال کا رونا روئیں گے۔ اور سچی بات یہ ہے کہ شوکت میرٹھی بھی غلطی پر تھے۔ ہم بھی غلطی پر ہیں۔ اور پچاس سال بعد کے ادیب بھی غلطی پر ہوں گے۔ کیونکہ زمانہ کبھی بانجھ نہیں ہوا۔ اس کے بطن سے ہمیشہ نابغۂ روزگار ہستیاں پیدا ہوتی رہی ہیں اور ہوتی رہیں گی۔ خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ حضرت مجددِ السنۂ شرقیہ کا ایک گہربارہ ملاحظہ فرمائیے:

"موجودہ دنیا میں سینکڑوں یونیورسٹیاں اور ہزاروں کالج ہیں۔ مگر کیا انہوں نے کوئی صاحب کمال پیدا کیا جس کی نسبت جمہور کا اتفاق ہو کہ یہ لاثانی ہے۔ سب کے علم و فضل اور کمال کا رنگ ایک ہی ہے۔ کسی کو کسی پر ترجیح نہیں۔ یورپ با ایں ریشن و فرش صدیوں میں بھی ہومر جیسا باکمال شاعر پیدا نہ کر سکا۔ اب تو ملٹن، شیکسپیئر ایڈیسن، پوپ، برک، سائمز جیسے شاعر، ناولسٹ اور انشاء پرداز بھی پیدا نہیں ہو سکتے۔ جب ملاء اعلیٰ (یورپ) کی یہ پست حالت ہے کہ تو عالم سفلی (ایشیا خصوصاً ہندوستان) کے علمی تنزل کی جو کچھ حالت ہو، کم ہے اردو شاعری تو شروع ہی سے گویا تحت الثریٰ میں دفن ہے۔ ایک اردو شاعر بھی ایسا نہیں گزرا جو جامع علوم و فنون و جامع

کمالات اور اصناف سخن پر قادر ہو۔ صرف ریختہ گوئی کے پیچھے پڑ گئے اور ایک بھیڑ چال جاری ہو گئی۔ شاعری اور شعر کی ماہیت سے بھی نابلد۔

فصیح و بلیغ شعر کی یہ صفت ہے کہ مربوط ہو۔ مضبوط ہو۔ ٹھوس ہو۔ ٹھکا ہوا ہو۔ حشو و زوائد سے پاک ہو۔ اقل و دل ہو یعنی الفاظ قلیل اور معانی کثیر۔ گویا کوزے میں دریا۔ جیسے غالب کا شعر ؎

آشفتگی نے نقش سویدا کیا درست
ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا"

اکتوبر کے شمارے میں اردو زبان کے شعرائے نازک خیال" کے عنوان سے ایک مضمون میں شعر کی صفات کے سلسلے میں یہ سطور قابل مطالعہ ہیں۔

"صفائی اور سادگی فصاحت ہے اور نزاکت مضمون بلاغت۔ اور ہر اعلیٰ کلام میں فصاحت اور بلاغت دونوں عنان در عنان ہوتے ہیں۔ اور جب معشوقۂ شعر کو فصاحت و بلاغت کا قیمتی خلعت پہنا کر محسنات بدیع اور صنائع بدائع کا زیور پہنایا جاتا ہے۔ پھر حسن و جمال کا کچھ اور ہی دلکش جلوہ نظر آتا ہے۔ برہنہ معشوق خواہ کیسا ہی صحیح و ملیح، نوک پلک سے چست، خوبی احسن سے درست ہو مگر نظر سے گر جائے گا۔ اور بعض اوقات باعث نفرت ہوگا۔"

دوسرے حضرات کے مضامین

شعیب احمد عزت میرٹھی نے "اردو لٹریچر" کے زیر عنوان ایک مقالے میں ادب میں فحاشی کی مذمت کی اور اس خیال کا اظہار کیا۔ کہ ادب کا مقصد یہ ہے کہ "عمدہ خیالات ظاہر کئے جائیں تاکہ انسان جو اپنی اصلی فطرت میں حیوان ہے انسانیت سیکھے۔ تہذیب نفس اور تزکیۂ اخلاق کا سبق حاصل کرے۔"

محمد شفیع الدین خان مراد آبادی نے "اردو زبان" پر ایک مقالہ قلمبند کیا۔ پہلے زبان کی تاریخ پر روشنی ڈالی۔ پھر ہندوؤں اور مسلمانوں کی مشترکہ زبان "کی تخریب پر افسوس کا اظہار کیا۔ اور اس کے بعد مولانا عبدالحق (بابائے اردو) کی اس تقریر کا مفصل خلاصہ درج کیا ہے جو انہوں نے ۱۹۱۳ء میں ایجوکیشنل کانفرنس میں کی۔ اس میں سے یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے۔

"انگریزی کبھی ہماری مادری زبان نہیں ہو سکتی۔ انگریزی کے تعلیم یافتہ معدودے چند ہیں اور ہمیشہ ان کی تعداد محدود رہے گی۔ اور جب تک ہم اپنی ملکی زبان کے ذریعے سے علوم و فنون کی اشاعت نہ کریں۔ ملک و قوم کو اس تعلیم سے کچھ فائدہ نہیں پہنچا سکتے۔"

خواجہ عبدالرؤف عشرت لکھنوی نے "اردو کی اہمیت" پر مقالہ لکھا۔ اس میں بتایا۔ کہ جب سے عدالت کی کارروائی انگریزی میں ہونے لگی ہے۔ ہمارے "بچوا ہے" ہمارے تنازعات کا فیصلہ اچھی طرح نہیں کرتے۔ اور جب ہم فریاد کرتے ہیں تو وہ ہمیں شوخ چشم اور دیدہ دلیر سمجھ کر اور دو دو ڈنڈے لگوا دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ عوام میں بہت بے چینی پھیلی ہوئی ہے۔ خواجہ عشرت لکھنوی نے اس کا علاج یہ تجویز

یا۔ کیا۔ کہ انگریز افسروں کے لئے سہ سالہ اردو کورس جاری کیا جائے۔ جو لوگ اسے پاس کرلیں انہیں عہدوں پر مقرر کیا جائے اور:

"کچہری کے وہ تمام کاغذات جو آج سے پندرہ برس پیشتر اردو میں لکھے جاتے تھے۔ اور اس درمیان میں انگریزی سے بدل دیئے گئے ہیں۔ سب اردو میں بدل دیئے جائیں۔ عدالت کی زبان اردو قرار دی جائے۔ حکام اپنے فیصلے اردو میں لکھیں۔ وکیل اردو میں بحث کریں۔ حاکم ہندوستانی میں بات چیت کرے۔ صوبجات کے تمام حکام کو جو اردو میں حظ و کتابت نہیں کرسکتے، رخصت دی جائے کہ وہ ہندوستانی اچھی طرح حاصل کرنے کے بعد اپنی جگہ پر واپس آئیں۔"

قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی نے "دیوانِ میر رضی" کے ایک قلمی نسخے کا تعارف کرایا۔ جو ۱۰۵۵ھ ہجری کا لکھا ہوا تھا انہی نے خواجہ حافظ کے سوانح اور شاعری پر ایک مقالہ لکھا۔ ان کے علاوہ منشی قطب الدین راقی (سابق ایڈیٹر تحفۂ دکن پونا) نے "مرقعِ دکن" کے عنوان سے دکن کی تاریخ کا ایک مختصر جائزہ لیا۔

فانوسِ خیال کی لفظی ترکیب پر ہلکے پھلکے مضامین دیئے گئے۔ ایک اشک بلند شہری نے لکھا۔ ایک خان بہادر مرزا سلطان احمد نے انگلستان سے بھیجا۔ اور ایک نشتر سکندرآبادی نے تحریر کیا۔ اور آخر میں یہ شعر درج کیا ہے

ہموئے پھلے دنیا میں نہالِ سالک
قائم رہے فانوسِ خیالِ سالک

حصہ نظم

"فانوسِ خیال" کے ان پانچ شماروں میں جن حضرات کا کلام شائع ہوا۔ ان کے اسماء یہ ہیں:

علامہ اقبال۔ رسا رامپوری۔ طالب بنارسی۔ ساقی دہلوی۔ ازل لاہوری۔ عاصی میناٹی۔ عرش گیاوی۔ مشتاق بٹالوی، باسط لبوانی۔ تلوک چند محروم۔ حکیم فیروز طغرائی۔ بلاغت امروہی۔ ندرت میرٹھی۔ محمد شریف آزاد۔ سفیر کاکوروی۔ حفظ الکبیر کلیم۔ یعقوب حسین مہر۔ مہاراج بہادر برق دہلوی۔ عبدالرؤف عشرت لکھنوی۔ احمد حسن شوکت میرٹھی۔ منیر زیدی۔ ارشد تھانوی۔ فخر حیدرآبادی۔ قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی۔ جوش ملیانی۔ تاجور نجیب آبادی۔ صبر دہلوی۔ نشتر سکندرآبادی۔ عبدالعزیز عزیز بٹالوی۔ اشک بلند شہری۔ جگشیر پرشاد خلش۔ شفیع احمد مظہری۔ بدر الحسن بدر جلالی۔ عثمان شاد پونوی۔ بیل رام شاطر۔ حمید میرٹھی۔ اور مدیر رسالہ عبدالمجید سالک۔

ان میں زیادہ تر غزلیات ہیں۔ باقی نظمیں ہیں، کچھ قومی، کچھ مناظرِ قدرت پر۔

تکنیکی معلومات

"فانوسِ خیال" کی تقطیع ۸" × ۵ تھی۔ ہر پرچہ بارہ صفحات پر مشتمل ہوتا تھا۔ قیمت فی پرچہ ۳½ آنے تھی۔ سالانہ چندہ تین روپے طلبہ سے دو روپے۔ سرورق موٹے رنگ دار کاغذ کا ہوتا تھا۔ اشتہارات کا نرخ تین روپے فی صفحہ فی مرتبہ اور ۲۴ روپے سالانہ تھا

اشتہارات کتابوں یا دواؤں کے ہوتے تھے۔ ایک اشتہار لکھنے کی ایک فرم سے بھی آتا تھا۔ ہر شمارے میں پہلے مقالات وغیرہ دیئے جاتے تھے۔ پھر غزلیں اور نظمیں دی جاتی تھیں۔

کیسے بند ہوا؟

بعض لوگوں نے فرمائش کی۔ کہ تصویریں بھی دی جائیں۔ اس پر سالک نے لکھا:

میرا خیال یہ ہے کہ میں فانوسِ خیال میں واہیات تصاویر دے کر اسے بازیچۂ اطفال نہ بناؤں کہ کسی مہینے قطب مینار کی تصویر دے دی اور کسی نمبر میں بادشاہی مسجد لاہور کی۔ رسالہ فانوسِ خیال نے علم و ادب کی خدمت کا بیڑا اٹھایا ہے نہ کہ فنِ مصوری کی بزرگ داشت کا۔ میں چاہتا ہوں کہ فاضل شعراء اور قابل مضمون نگاروں کی تصاویر ہوں اور ناظرین کلام دیکھنے کے علاوہ گھر بیٹھے ان کی زیارت سے بھی بہرہ اندوز ہوں۔ مگر یہ اس وقت ہو سکتا ہے جب خریداروں کی تعداد معقول ہو۔"

تیسری اشاعت میں اس پر اظہارِ مسرت کیا گیا۔ کہ ملک کے باکمال ادبا نے رسالے کا پرجوش خیر مقدم کیا۔ اور رسالوں اور اخباروں نے اچھے اچھے ریویو لکھے۔ ان لوگوں کا شکریہ ادا کیا گیا۔ جنہوں نے پیشگی چندہ بھیج دیا۔ اُن لوگوں سے گلہ کیا گیا۔ جنہوں نے وی پی واپس کر دیئے۔ مفت خوروں کو مشورہ دیا گیا۔ کہ وہ پانچ خریداروں کا چندہ بھجوا دیں۔ تو انہیں پرچہ مفت جاری کر دیا جائے گا۔ اور علم دوست حضرات سے اپیل کی گئی کہ وہ اس رسالے کے خریدار بڑھانے کی سعی کریں۔

چوتھی اشاعت میں اعلان کیا گیا۔ کہ اکتوبر کے آخر تک خریدار بننے والوں سے صرف ایک روپیہ سالانہ چندہ لیا جائے گا۔ جو اس بات کا ثبوت تھا کہ خریداروں کی تعداد پریشان کن حد تک کم تھی۔

ہمارے پاس کل پانچ ہی شمارے ہیں۔ لیکن والدِ مرحوم نے اپنی سرگذشت میں لکھا ہے کہ پرچہ دس ماہ تک جاری رہا۔ گویا جون ۱۹۱۴ء سے مارچ ۱۹۱۵ء تک۔ اُن کا بیان ہے کہ کُل سات سو روپے کا خسارہ برداشت کرنے کے بعد پرچہ بند کر دیا گیا۔ اس وقت ان کی عمر بیس سال سے متجاوز ہو چکی تھی۔

"فانوسِ خیال" میری ولادت سے پہلے نکلا اور پہلے ہی بند ہو گیا۔ لیکن میں نے جب سے ہوش سنبھالا۔ گھر میں کبھی کبھی اس کا تذکرہ ہوتا تھا۔ والد اور والدہ مزے لے لے کر بتاتے تھے۔ کہ کن آرزوؤں اور تمناؤں کے ساتھ رسالہ نکالا۔ اور کس بُری طرح یہ ٹھپ ہوا۔ میں نے عنفوانِ شباب میں جب کوئی رسالہ نکالنے کا ارادہ ظاہر کیا۔ والدِ مرحوم نے "فانوسِ خیال" کا حوالہ دے کر مجھے عبرت دلائی۔ اور یوں میں اس میدان میں داخل ہونے سے باز رہا۔

بہر حال "فانوسِ خیال" اپنے ہم عصروں میں ایک اچھا رسالہ سمجھا جاتا تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ سرمائے کی کمی اس کے جاری رہنے میں حائل ہوئی۔ اگر سرمایہ ہوتا۔ تو شاید چل نکلتا۔

میں نے جان بوجھ کر اس مقالے میں والد کی تحریریں درج نہیں کیں۔ کیونکہ مقالے کے آخر میں تتمے کے طور پر دینا چاہتا ہوں۔

تاکہ محفوظ ہو جائیں۔

مولانا سالک مرحوم کے ابتدائی تحریریں

"فانوسِ خیال" کے پہلے پانچ شماروں میں مولانا سالک مرحوم کی جو تحریریں درج ہیں، وہ پیشِ خدمت ہیں۔ یہ ۱۹۱۴ء میں لکھی گئیں جس وقت اُن کی عمر ۱۹ سال تھی۔

حالِ زارِ قوم

تھا تازہ و شگفتہ کبھی لالہ زارِ قوم — افسوس آج وقفِ خزاں ہے بہارِ قوم
وہ دن بھی تھے کہ رشکِ جناں تھی بہارِ قوم — اب حیرتِ چمن ہے دلِ داغ دارِ قوم
گو عہدِ عیش میں یہی غفلت کی نیند ہے — ٹوٹے گا نفخِ صور سے شاید خمارِ قوم
اے مسلمو! دکھاؤ وہ شانِ یگانگت — قائم جہاں میں جس سے ہو عزت و وقارِ قوم
وہ دن بھی تھے کہ عرصۂ رزم و علوم میں — رستم کا ہم عناں تھا ہر اک شہسوارِ قوم
وہ دن بھی تھے کہ ہم بھی تھے نوشہ بنے ہوئے — نکھرا ہوا تھا رنگِ عروسِ بہارِ قوم
جب عزمِ جزم دل میں نہیں ہے تو کس طرح — ہو گا ہمائے اوجِ ترقی نثارِ قوم
یہ نوجوان ہیں قوم کی کشتی کے ناخدا — ہیں یہ فدائے قوم یہی جاں نثارِ قوم
تعدادِ قوم اب تو کروڑوں سے بڑھ گئی — تھا صرف انگلیوں پہ کسی دن شمارِ قوم
ہے فوج فوج قوم تو بحرِ علوم میں — کیوں آج اوجِ موج نہیں ہم کنارِ قوم
دیکھو ذرا عرب کے اک اُمّی نے کیا کیا — بادِ بہار بن کے دکھائی بہارِ قوم
یہ معجزہ ہے سب برکت اور خلوص کا — تھی قوم باج دار تو وہ "تاج دارِ قوم"
چھوڑا ہے جب سے اس شہِ والا کا اتباع — سر سے اتر گئی کلہِ افتخارِ قوم
بغض و نفاق و کبر دلوں میں ہے جاگزیں — خود قوم کو ہی اب تو نہیں اعتبارِ قوم
جو حلقہ ہے وہ حلقۂ ماتم سے کم نہیں — ہر ایک فردِ قوم بنا سوگوارِ قوم
وہ دن کہاں کہ جمع تھا جب خوفِ امید — اب لقمہ برقِ یاس کا ہے کشتِ زارِ قوم
مانی ہو کھینچنے کے عوض انفعال کش — بگڑے ہوئے کچھ ایسے ہیں نقشِ نگارِ قوم
لائیں گے راہ پر کسے، دیکھیں جنابِ خضرؑ — ہے اُن کے رہگذر سے جُدا رہگذارِ قوم
حاجت ہے جن کو اپنی وہ حاجت روا بنے — ہے جن کو اپنی آس وہ ہیں پاسدارِ قوم

افرادِ قوم جب ہیں سبکدوشیوں پہ غش
ایسا ہے کون آج اٹھائے جو بارِ قوم

مشعل جو تھے وہ خلدِ بریں میں ہیں محوِ عیش
فرصت میں آکے دیکھیں ذرا حالِ زارِ قوم

جس دن ہوا وصال، کفن کو بھی کچھ نہ تھا
کیا مال زر ہے جان بھی کر دی نثارِ قوم

کافور ہے خلوص تو عنقا ہے آج صدق
وہ دیکھ لے جسے ہو شعورِ شعارِ قوم

ارشادِ حق جب انّ مع العُسرِ یُسرًا ہے
لائے گی رنگ گردشِ لیل و نہارِ قوم

جُز قوم کچھ نہ ہو ہمیں یارب عزیز تو
دل ہوں فدائے قوم تو جانیں نثارِ قوم

سالک کی التجا یہی تیرے حضور ہے
کر رحم اب تو قوم پہ پروردگارِ قوم

(نقوشِ خیال" - جولائی ۱۹۱۴ء)

غزل

مجھے فلک سے نہیں شکوہ بلائے فراق
کہ میں ہوں روزِ ازل ہی سے آشنائے فراق

دعائے وصل جو مانگی ملی بلائے فراق
یہی ہے جی میں کہ اب مانگئے دعائے فراق

مسیحؑ آئے اتر کر جو چرخِ چارم سے
کہا یہ درد نے اٹھ کر، کہ دے دوائے فراق

تجھے بھی قدر ہو معلوم دردِ الفت کی
مری طرح کہیں تو بھی ہو مبتلائے فراق

وہ کیا رُکیں گے اب آنے سے، اُنکی کیا طاقت
کہ کر چکے ہیں اثر میرے نالہ ہائے فراق

ہماری جان ہے ایک اور مصیبتیں اتنی
جفائے یار، جفائے فلک، جفائے فراق

یہ تفرقہ تو کسی طرح دُور کر ظالم!
کہ دل میں یاد ہے تیری تو لب پہ ہائے فراق

بہار میں تو عنادل کو چھوڑ اے صیاد
تو سُن چکا ہے بہت ان کے نغمہ ہائے فراق

خدا کے واسطے ہنس کر نمک چھڑک بھی کہیں
دُعا کو کھولے ہوئے مُنہ ہیں زخم ہائے فراق

حسین اُس نے بھی سمجھا ہے شاید اپنے کو
جفائے یار سے ہے شوخ تر جفائے فراق

شبِ فراق کی ظلمت کا خوف ہو کافور
الٰہی ایسے منوّر ہوں داغ ہائے فراق

سنا ہے جب سے کہ ملتا ہے بعد ہجر وصال
کھلا یہ صاف کہ ہے موت انتہائے فراق

یہ بے خودی ہے کہ جز تیرے کچھ بھی یاد نہیں
نہ سرگذشت وصال اور نہ ماجرائے فراق

اگر ہے عشق پہ ایماں تو نامِ یار ہو وِرد یہ کیا کہ لب پہ ہے ہر وقت ہائے ہائے فراق
تصورِ رخِ جاناں کا شغل ہے سالک
ہوا ہے جب سے دلِ زار آشنائے فراق

(حبولا فتح ۱۹۱۴ء)

اللہ اکبر

مسلم

علتِ غائیِ ایجادِ جہاں ہے مسلم مرکزِ دائرۂ کون و مکاں ہے مسلم
رونقِ گلشنِ آفاق نہیں اس کے بغیر غافلو! کالبدِ دہر کی جاں ہے مسلم
ہے ابھی جلوہ نما خنجرِ بُرّانِ ہلال کون کہتا ہے کہ بے نام و نشاں ہے مسلم
آئینہ مصحفِ باری ہے زہق الباطل خس و خاشاک عدو سیلِ رواں ہے مسلم
رنگ و بوئے عملِ توحید اسی کا دم ہے عندلیبِ چمنستانِ نہاں ہے مسلم
فصلِ گل آتی ہے جب کرتی ہے بلبل نالے فال اچھی ہے اگر رہنِ فغاں ہے مسلم
صاف روشن ہے کہ آئینہ مصفا ہو گا دیر سے گردِ تنزل میں نہاں ہے مسلم

دہر میں برقِ زنِ خرمنِ پندار ہے یہ
مثلِ منصور سرِ دار ہے سردار ہے یہ

وضع کو چھوڑتے ہیں بے سروساماں ہو کر تیلیاں قوڑیں قفس کی نہ پرِ افشاں ہو کر
حیف آیا نہ نظر پہلے ہی غفلت کا مآل آج رونا ہے عبث سر بہ گریباں ہو کر
اس کو بھی دل سے نکلنے ہی کا ارمان رہا خاک پایا ترے ارمان نے ارماں ہو کر
ناگہاں صرصرِ طغیان نے جب آ گھیرا تھا دھواں بن کے نکلنے کو پریشاں ہو کر
ہر صلیبی کا تھا یہ زعم کہ بس اب مسلم شب کی شب رہ گیا اس بزم میں مہماں ہو کر
اپنی فطرت میں تو دانا تھا مگر دانستہ کیا اٹھانے پڑے صدمے تجھے ناداں ہو کر
اپنے ہی بھائیوں سے بغض، یہ ہے شرم کی جا کفر کو شرم دلاتا ہے مسلماں ہو کر

جو تھے اغیار وہ تہذیب کے اُستاد ہوئے
اور جو بانیٔ تہذیب تھے، برباد ہوئے

تیری تقدیر میں تھا سوختہ ساماں ہونا ہو کے بابرگ و نوا، بے سروساماں ہونا

دل ہے پہلو میں تو احساسِ زیاں پیدا کر
گر ہے مطلوب تجھے خرّم و شاداں ہونا

تو نے آئینہ وحدت کبھی دیکھا ہی نہیں
ہے بجا حسنِ دوئی سے ترا حیراں ہونا

اُٹھ کے بالیں پہ تری دشکِ مسیحا آیا
اب تو آساں ہے ترے درد کا درماں ہونا

مایۂ نازِ جہاں ہو تری انسانیت
سیکھ لے گر روشِ دہر سے انساں ہونا

جان لے فقر و تصوف کے مسائل پہلے
چاہتا ہے اگر آفاق میں سلطاں ہونا

ہند میں ہوتی ہیں مسمار مساجد تیری
اس جگہ جرم سمجھتے ہیں مسلماں ہونا

رُو بُرو تیرے ہو جب مصحفِ حق کی توہین
قابلِ شرم ہے اس زیست پہ نازاں ہونا

قوم کے واسطے مرنا ہے حیاتِ جاوید
زندگی ہے حرمِ پاک پہ قرباں ہونا

تو عبث بت کدۂ ہند کا سودائی ہے
چاہتے سر میں ہوائے عربستاں ہونا

شمع توحید کی روشن ہو سیہ خانوں میں
غلغلہ نامِ محمدؐ کا ہو میدانوں میں

آ کہ سب رونقِ اسلام دوبالا کر دیں
طاقِ قدس کو پھر زمزمہ پیرا کر دیں

ان دنوں ملتِ بیضا پہ ہے ظلمت طاری
آ کہ سب مل کے اسے غیرتِ سینا کر دیں

غیر کو قائل برہانِ طریقت کر کے
جلوۂ شاہدِ ایقاں سے شناسا کر دیں

یوسفِ دینِ محمدؐ کا دکھا کر جلوہ
سب کو آشفتہ ترا خوابِ زلیخا کر دیں

محوِ عالم سے کریں نقشِ صلیب و خنزیر
سب کو دلدادۂ تسبیح و مصلّا کر دیں

چھا گئی ملتِ بیضا پہ سوادِ باطل
آ اسے رشکِ چراغِ یدِ بیضا کر دیں

پھر ہو آہنگِ اذاں وادیٔ مغرب سے بلند
شورِ ناقوس کو کم صورتِ عنقا کر دیں

قیس پھر وادیٔ وحشت میں ہوا آوارہ
اس کا گھر از سرِ نو کوچۂ لیلا کر دیں

جس قدر سینے میں جمع متاعِ دل و دیں
آ کہ جلد اس کو نثارِ شہ بطحا کر دیں

انس و جاں از دل و جاں قید پری خانہ اوست
غیرتِ مغزِ فلاطوں سرِ دیوانہ اوست

——— (ستمبر، ۱۹۱۴ء)

غزل

نہ رہی وہ شگفتگی دل کی
ہائے مرجھا گئی کلی دل کی

تم جو کرتے ہو دل دہی دل کی
ایک خلقت ہے مدعی دل کی

وہ بھی شاید رقیب ہے اس کا — چرخ سے ہے کٹی چھنی دل کی
عشقِ خوباں میں ہو گیا رسوا — اب گئی پاک دامنی دل کی
خاک پر آئے مدعا دل کا! — ساری دنیا ہے مدعی دل کی
جب کہا اتنے ظلم کرتے ہو — ہنس کے کہنے لگے خوشی دل کی
اچھی صورت پہ لوٹ ہوتا ہے — کیا ہی عادت ہے چُلبلی دل کی
ہم نشیں ذکرِ یار کیوں چھیڑا — ہائے بیڑی دبی لگی دل کی
لطف آتا تھا سوز فرقت میں — ہائے افسوس دل لگی دل کی
تم پہ آیا تو یہ ہوا حاصل — تم نے غیروں میں کی ہنسی دل کی
تیری اُمید نے جواب دیا! — نکل طاقت رہی سہی دل کی
ہائے وہ پوچھتے ہیں خلوت میں — اب تو حسرت نکل گئی دل کی
جاؤ تم بزمِ غیر میں بیٹھو — دیکھتے کیا ہو جاں کنی دل کی
آپ خنجر سے ہو گیا سیراب — ہو گئی سرد تشنگی دل کی
راہ الفت میں خضر خود گم ہیں — کیا کریں گے وہ رہبری دل کی
مہرباں کون دل کا موئس ہو — جب نہیں سنتے آپ ہی دل کی
آ گیا چشمِ مستِ ساقی پر — رنگ لائی ہے مے کشی دل کی
نہیں ممکن کہ تم نہ ہو مشتاق — سُن لو باتیں جو دو گھڑی دل کی

عشق میں جان دے نہ اے سالک
شرم رکھ مرد آدمی دل کی

(اکتوبر ۱۹۱۴ء)

دو راہا

(انگریزی سے ترجمہ)

نوروز کی رات کا ذکر ہے۔ ایک سن رسیدہ شخص کھڑکی کے پاس کھڑا تھا۔ اُس نے آسمان کی طرف دیکھا۔ جہاں ستارے اس طرح چمک رہے تھے۔ جیسے کنول کے سفید پھول کسی شفاف جھیل کی سنسان سطح پر تیر رہے ہوں۔

پھر اُس نے اپنی نگاہیں زمین پر ڈالیں۔ جہاں اس سے بھی زیادہ چند نامراد ہستیاں اپنی آخری منزلِ مقصود (شہرِ خموشاں) کو جا رہی تھیں۔

وہ زندگی کے ساٹھ سال طے کر کے اس حال کو پہنچا تھا اور اُس نے سفرِ زندگی میں گناہ اور پشیمانی کے سوا کچھ حاصل نہ کیا تھا۔ اُس کی صحت تباہ ہو گئی تھی۔ وہ تہی مغز ہو گیا تھا۔ اُس کا دل حرماں نصیب تھا اور اس کا سفید بڑھاپا آرام و مسرت کی جھلک سے محروم اور تاریکی میں تھا۔

اُس کی جوانی کے دن خواب کی طرح نظر آئے۔ اور اُسے وہ پاکیزہ اور مبارک وقت یاد دلایا۔ جب اُس کے باپ نے اُسے دو راستوں کے نکڑ پر کھڑا کیا تھا۔ ایک راہ تو پُر امن اور آرام دہ تھی۔ جو فصلِ زرخیز سے ڈھنپی ہوئی اور نرم و نازک پتّیوں کی الاپ سے گونجتی ہوئی دنیا کی طرف رواں تھی۔ اور دوسری راہ چلنے والے کو ایک گہرے تیرہ و تار غار میں لے جاتی تھی جہاں سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہ تھا۔ پانی کی جگہ زہر کا چشمہ ابل رہا تھا اور زہریلے سانپ رینگتے تھے۔

اس نے آسمان کی طرف دیکھا۔ اور جوشِ محویت میں پکار اُٹھا۔ او جوانی! واپس آ۔ اے میرے باپ! مجھے ایک بار پھر دروازۂ حیات پر کھڑا کر دے کہ میں بہتر راستہ اختیار کر لوں۔ لیکن ایامِ شباب اور باپ، دونوں گذر چکے تھے۔

اس نے دیکھا کہ چند متحرک شمعیں تاریک دلدلوں پر منڈلاتی پھرتی ہیں اور دفعتاً غائب ہو جاتی ہیں۔ یہ اس کی عمرِ رفتہ کے ایام تھے۔ اُس نے ایک ستارہ آسمان سے گرتا اور اندھیرے میں غائب ہوتے دیکھا۔ یہ اُس کا اپنا نشان اور اس کی اپنی علامت تھی اور بے سود حسرت و پشیمانی کے تیروں نے اس کے دل میں خلش پیدا کی۔

پھر اُس نے اپنے ساتھ کے کھیلے ہوئے سابقہ رفقا کو تلاش کیا۔ جو میدانِ حیات میں اُس کے ساتھ داخل ہوئے تھے لیکن انہوں نے نیکی اور ریاضت کے راستے پر قدم مارا تھا اور آج شبِ نوروز کو خوش اور ممتاز تھے۔

یکایک برابر کی ایک عبادت گاہ سے اذان جیسی آواز آئی جس نے اس کے کانوں تک پہنچ کر ماں باپ کی وہ محبت، جو خطاکار بیٹے کے ساتھ کرتے تھے اور وہ نصیحت کے سبق جو اسے دیتے تھے اور وہ مضطرب دعائیں۔ جو اُس کے لئے مانگتے تھے۔ یاد دلائیں۔

وہ رنج و شرم سے مغلوب ہو کر آسمان کی طرف اپنی نگاہیں جما نہ سکا۔ جہاں اُس کا باپ رہتا تھا۔ اس کی کمزور آنکھوں سے آنسو گرے اور پھر ایک مایوسانہ کوشش سے چلّا اُٹھا۔ کہ اے عمرِ رفتہ۔ واپس آ۔

اُس کی جوانی واپس آ گئی۔ کیونکہ یہ خواب تھا۔ جو اس نے شبِ نوروز میں سوتے وقت دیکھا۔ وہ ابھی نوجوان تھا۔ اور فی الحقیقت بڑا تصوّر نہ تھا۔ اُس نے خداوندِ زمین و آسمان کا شکر ادا کیا کہ اس کا وقت ابھی باقی ہے۔ وہ تاریک و عمیق غار میں داخل نہیں ہوا۔ اور اس راستے پر قدم اُٹھا سکتا ہے۔ جہاں خوشگوار فصلیں لہلہاتی ہیں ٭

واحدی صاحب

صادق الخیری

چند دن ہوئے ایک محفل میں واحدی صاحب کا ذکر آگیا۔ ایک صاحب جن کے علم و فضل میں کوئی کلام نہیں، کہنے لگے "کون واحدی صاحب؟" مجھے تو بڑی حیرت ہوئی اور میں نے سوچا کیا پرانے لوگ واقعی اتنے فرسودہ ہو گئے ہیں؟ کیا وہ لوگ جو دلّی کے زرد جواہر تھے اب طاقِ نسیاں میں چلے گئے ہیں؟ کیا اُردو اَدب اور اُردو صحافت میں ایک گراں بہا اضافہ کرنے والے کو اتنا فراموش کر دیا گیا ہے؟ میں نے چاہا، ان صاحبِ علم و فضل سے کہوں "حضرت" جو شخص واحدی صاحب کو نہیں جانتا، وہ دلّی کو نہیں جانتا جسے واحدی صاحب کی وضع داریاں نہیں لبھیں، اُس نے اگلے وقتوں کی شرافت نہیں دیکھی جسے واحدی صاحب کی اَدبی گُل کاریوں کا حال نہیں سُنا، اس نے پچاس سالہ اُردو اَدب کے آغاز اور نشو و نما کی تاریخ نہیں سُنی"

لیکن میرے سوچنے سے کیا ہوتا ہے؟ یہ تو زمانے کی ریت ہے۔ حال، ماضی کے صرف جگمگاتے نقوش کو یاد رکھتا ہے۔ چمکے چمکے، اچھے اچھے کام کرنے والے مشکل سے بقا پاتے ہیں، اور مستقبل اکثر ان لوگوں کو فراموش شدہ ورق بنا دیتا ہے۔ لیکن ایسا کیوں ہے؟ اچھے کام کرنے والے اگر شور و غل نہ مچائیں، اگر اپنی اہمیت کا اعتراف نہ کرائیں تو کیوں ہم انہیں یاد نہیں رکھتے؟ کیوں ان کے کارناموں کی ہمیشہ ہمیش قدر و منزلت نہیں کرتے؟ مستقبل کیوں حال کو ماضی میں تبدیل کر دیتا ہے؟

واحدی صاحب کا ذکر چھڑا اور ختم ہو گیا مگر مجھے بڑی مایوسی ہوئی۔ انسانی فطرت اور یادداشت کی کم مائگی پر بڑا افسوس ہوا، اس سے ایک یہ خیال کہ واحدی صاحب جن کا خود ایک دور ایک عہد تھا جن کا خود ایک قافلہ، ایک سفر تھا، وقت کے سانحہ سانحہ ان کے رفیقوں، قدر دانوں اور واقف کاروں کی تعداد کم سے کم تر ہوتی جا رہی ہے۔ نیا زمانہ جو آگیا ہے! ادب اور صحافت، قدامت اور درویشی، دلّی اور اس کے نقش و نگار سب ہی کا وہ پرانا باب ختم ہو گیا جب واحدی صاحب نے اوّلیت اور امتیاز کی شمع جلائی تھی۔ اب صفحۂ تہذیب پر ایک نئی تحریر نمودار ہو رہی ہے جس کا انداز نیا ہے جس کی روش جُداگانہ ہے ایک دن قدامت کی یہ بچی کھچی نشانیاں بالکل ہی ختم ہو جائیں گی اور اگلے زمانے کے لوگ جنہوں نے وہ انمول، دل پسند اور خوب دنیا تعمیر کی تھی، واقعی خواب و خیال ہو جائیں گے۔

میں آج کی صحبت میں واحدی صاحب کی داستان چھیڑتا ہوں کہ یہ اپنے دَور کی ایک محبوب ہستی کا فسانۂ دلآویز، اور ایک درویش ادیب کی حکایتِ شیریں ہے۔

دلّی کا ایک معتبر ورق، کوچہ چیلان تھا۔ الٰہی یہ کس کا نام یاد آیا کہ نطق نے بوسے میری زبان کے لیے۔ کوچہ چیلان، جہاں دلّی کے ازلی پرستار علامہ راشد الخیری کے علمبردار مولانا محمد علی کا قیام تھا جہاں تحریر و تقریر کے بادشاہ خواجہ حسن نظامی داخل ہوتے ہی مگن ہو جاتے تھے جی ہاں، یہ وہی محلہ تھا جہاں بڑے بڑے نامور ادیب اور شاعر، سیاس اور رہنمائے قوم کی شان و بالا کرتے تھے۔

جہاں اُردو نشو و نما پاتی تھی، جہاں قدیم معاشرت اور تمدن پروان چڑھتا تھا۔

اسی محلے میں ایک جگہ گلی مسجد کالے خاں کہلاتی تھی۔ کوئی پینتیس چالیس سال پہلے کی بات ہے، ایک نو دس برس کا لڑکا اپنے ہم جماعت دوست سے مل کر گلی سے نکلا۔ ننگا سر، قمیص سامنے سے کھلی ہوئی، اور تہمد بندھا ہوا۔ لڑکا بے پرواہی سے چلا آتا تھا کہ گلی کی نکڑ کے سامنے ایک بڑے سے مکان کے دیوان خانے میں، ایک صاحب کو، سڑک کے رُخ، وضو کرتے ہوئے دیکھا۔ اچانک ان کی نگاہ لڑکے پر پڑی اور وہیں جم گئی۔ خود انہوں نے بلانے کا اشارہ نہیں کیا لیکن لڑکا، جیسے مقناطیس کا اثر ہو، آپ ہی آپ کھنچ کر، ان تک پہنچ گیا ان صاحب کے بُشرے پر کوئی بشاشت یا شفقت نہیں تھی، بلکہ سنجیدگی اور رکھاپن اتنا کہ خوف آتا تھا۔ لڑکا آگے بڑھا تو انہوں نے خفگی کا اظہار کیا۔ لفظ تو شاید دو چار ہی کہے زیادہ تر اپنی تیز نظروں اور خشک چہرے کی وضع سے کام لے کر انہوں نے جتایا کہ شریفوں کے لڑکے تہمد باندھے یوں بے پروائی سے گلیوں میں نہیں پھرا کرتے وہ لڑکا سہم کر گھر چلا گیا۔ پھر اس نے لباس میں کبھی بے پروائی نہیں برتی لیکن وہ ان بزرگ کے نزدیک کبھی نہیں گیا۔ حالانکہ پڑوس تھا، قرابت داری تھی، بزرگوں کا ملنا جلنا تھا، سب ہی کچھ تھا۔ یہ بزرگ تھے، واحدی صاحب اور وہ لڑکا ——— ان سطور کا راقم۔

آیئے، دلّی چلیں۔ تصور میں چالیس پچاس سال پہلے کا نقشہ جمایئے۔ یہ ہندوستان کا دل مسلمانوں کی پیاری دلّی ہے۔ ایک ایسا شہر جس سے دلّی والوں ہی کو نہیں بلکہ ہر مسلمان کو محبت ہے۔ یہ شاہجہاں آباد جو ہے! جس کی جامع مسجد دُور دُور سے مسلمانوں کو بلاتی ہے۔ جس کے گلی کوچے اوراقِ مصوّر کہلاتے ہیں، جس کے آثار الصنادید عروج و زوال کی عجیب و غریب داستانیں سُناتے ہیں۔ تو اسی دلّی میں بڑے بڑے اہلِ کمال نمایاں ہو رہے ہیں۔ اور ادب کی ترقی اور احیاءِ اسلام کا ایک نیا دور شروع ہو رہا ہے۔ مخزن کے جلوہ گر ہونے کے بعد، نظام المشائخ کی طرف آنکھیں اٹھنے لگی ہیں۔ اُردو رسائل و جرائد کا ایک سیلاب ہے کہ اُمنڈا چلا آتا ہے۔ کبھی نظام المشائخ اور درویش کے چرچے ہو رہے ہیں، کبھی طبیبِ خطیب اور انقلاب کے۔ کبھی رعیّت روزانہ صحافت کے لیے چراغِ راہ روشن کر رہا ہے کبھی نسائی اور بیداری قوم کی بہبودی کے لیے پیش پیش ہیں۔ کتابوں کی باقاعدہ اشاعت کا انتظام کیا جا رہا ہے اور مصنفوں کی قدردانی ہو رہی ہے۔ یہ سب کچھ کون کر رہا ہے؟ کون ہے جس نے لکھنے والوں کا ایک گروہ کا گروہ تیار کر لیا ہے؟ ذرا غور سے دیکھیے، دفترِ نظام المشائخ کے مہتمم و منصرم کون بزرگ ہیں جنہوں نے اپنے لیے ایک نئی راہ نکالی ہے جنکی جوہر شناس نگاہ، ایک سے ایک اعلیٰ ادیب تلاش کرتی ہے اور وہ اُسے شہرت و مقبولیت کے آسمان پر پہنچا دیتے ہیں؟ یہ صاحب خود بھی ادیب ہیں مگر ادیبوں کی صف میں شامل ہوتے سے گھبراتے ہیں، بس پس پردہ رہ کر ان کو آگے بڑھانے میں خوشی محسوس کرتے ہیں ——— یہ ادیبوں کے ادیب، اُردو کے محسن اور اسلام کے خادم، جناب ملّا واحدی ہیں، اور عرفِ عام میں واحدی صاحب!

یہ مضمون واحدی صاحب کی سوانح عمری نہیں ہے اس میں ان کے ذاتی حالات اور نجی واقعات کا بھی ذکر نہیں ہے یہ اس لیے کہ جب میں یہ مضمون لکھنے کا ارادہ کر رہا تھا تو دو کتابیں خاص طور پر میری نظر سے گزریں۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ میں نے حال ہی میں ان کا دوبارہ مطالعہ کیا ایک کا نام ہے "سوانح عمری خواجہ حسن نظامی" اور دوسری کا "میرے زمانے کی دلّی" دونوں کتابیں واحدی صاحب کی تصنیف و تالیف ہیں اور ہر چند کہ دونوں کے ممدوح و موصوف دو سرے ہیں ان میں خود واحدی صاحب کی سرگذشت ہر ہر پہلو سے اُجاگر ہو گئی ہے جب آپ "میرے زمانے کی دلّی" پڑھیں گے تو آپ کو معلوم ہوگا کہ آپ نہ صرف ایک سحر آلود گذشتہ ورق کا مطالعہ کر رہے ہیں۔ بلکہ آپ کے سامنے واحدی صاحب کی کتاب

زندگی بھی کھلی ہوتی ہے اسی طرح جب آپ "سوانح عمری خواجہ حسن نظامی" پڑھیں گے تو ساری کتاب میں آپ خود واحدی صاحب کو بہت سی تفصیلاتِ حیات کے ساتھ جلوہ گر پائیں گے۔ یہ دونوں کتابیں دراصل ایک دوسرے کی تکملہ ہیں اور ان کے پڑھنے کے بعد، واحدی صاحب کے حالاتِ زندگی اور جو کچھ انہوں نے دوسروں کے لیے، اُردو کے لیے، اسلام کے لیے اور دلی کے لیے، کیا اور سوچا، وہ سب بڑی حد تک ہمارے سامنے آجاتا ہے۔

دراصل یہ مضمون واحدی صاحب پر ایک اور پہلو سے روشنی ڈالتا ہے اور اسے لکھنے کا خیال مجھے ایک بڑے دلچسپ واقعہ سے پیدا ہوا۔ ہُوا یوں کہ ایک دفعہ میں رات گئے گھر لوٹا تو دیکھا کہ سرہانے کی میز پر خطوں کے کئی پلندے رکھے ہوئے ہیں۔ پوچھا تو معلوم ہُوا کہ منجھلے لڑکے شائق جو لاہور گئے ہوئے تھے انہیں لائے ہیں یہ خطوط واحدی صاحب نے خواجہ فضل احمد صاحب کے نام گذشتہ اٹھارہ سال کے دوران لکھے تھے اور اب خواجہ صاحب نے واحدی صاحب کے ایک عزیز کو ان کے اصرار پر بطور تحفہ بھجوائے ہیں میرے لیے واحدی صاحب اور خواجہ فضل احمد، دونوں نام باعث کشش تھے۔ اور ذاتی خطوط کے بارے میں تو میری ایک خاص رائے ہے میں ان کو ہمیشہ بہت ہی بلند درجہ دیتا ہوں کیونکہ خطوط، جو لمحے کے لمحے، بغیر کسی تصنع اور بغیر کسی مصلحت کے کاتب لکھتا ہے، سچ مچ اس کے خیالات کا آئینہ ہوتے ہیں اور ان کی عبارت سے اس کے دلی جذبات اور اس کی قدرتِ بیان کا صحیح اندازہ ہو جاتا ہے۔ آپ کو کسی کی ذہنیت اور اس کے طرزِ ادا کا پتہ چلانا ہو تو اس کے نجی خطوط پڑھیئے۔ ان سے آپ کو بڑی مدد ملے گی۔ پھر یہ بھی ہے کہ ان خطوں میں بعض ایسی باتوں کا اظہار ہو جاتا ہے جو لکھنے والا عام طور پر، اور خصوصاً چھپنے والے مضمون میں، ہرگز نہیں کہے گا۔ اور چونکہ اسے احساس رہتا ہے کہ یہ خط اس کے ذاتی شذرے ہیں، ایک شخص کی طرف سے دوسرے شخص کے لیے اور بس، اس لیے وہ اس کی نوک پلک تک درست کرنے کی پروا نہیں کرتا، نہ کسی مصلحت یا احتیاط کی فکر ہوتی ہے جو دل میں آتا ہے اور جس طرح آتا ہے، کہہ ڈالتا ہے۔ اس لیے میرے لیے ایسے خطوں میں بڑی دلچسپی ہے چنانچہ میں نے پلندے کھول کر ان خطوں کو پڑھنا شروع کیا، جو سینکڑوں کی تعداد میں تھے اور جب ختم کیا تو صبح ہو رہی تھی۔ یہ تھی ان خطوں کی دلکشی اور میرے انہماک کا عالم۔ واقعی میں نے عرصۂ دراز بعد ایک بہت ہی عمدہ اور بہت ہی پُرلطف رات گزاری۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا، یہ خطوط خواجہ فضل احمد خاں صاحب شیدا کے نام ہیں۔ آپ سمجھ گئے ہوں بزرگ ہیں؛ علامہ راشد الخیری کے "خلوتیانِ راز" (یہ ترکیب جناب نیاز فتح پوری سے مستعار لیتا ہوں) میں ایک تو وہ اصحاب تھے جنہیں علامہ مغفور نے "شاہجہاں آباد کے عناصرِ اربعہ" لکھا ہے۔ ان کے اُٹھ جانے کے بعد علامہ موصوف کے "خلوتیانِ راز" میں جناب ملّا واحدی، مولانا عارف ہسوی، اور خواجہ فضل احمد شیدا تھے۔ ان چاروں میں غضب کا خلوص اور بلا کی دوستی تھی۔ سائل مرحوم کی زبان میں یہ "ہم جولیئے" ایک دوسرے کو دیکھ دیکھ کر جیتے تھے۔ ملّا واحدی نے اُدب میں نام پیدا کیا۔ مولانا عارف بڑے اچھے ادیب تھے مگر سیاست کی چاندنی بن کر چمکے خواجہ صاحب نے البتہ گمنامی کی راہ اختیار کی اور سرکاری ملازمت ہی کو اپنا شعار بنایا۔ علامہ مرحوم کے خاص دوست ہونے کے علاوہ خواجہ صاحب کے واحدی صاحب سے بھی خصوصی تعلقات ہیں بلکہ ان سے قریبی عزیزداری بھی ہے۔ سخن فہم اصحاب کی صحبت اور فراغت کے زمانے کی کتابوں، دیوانوں کے مطالعے سے شعور ادب کا چسکا پڑ گیا، خود کبھی شعر نہیں کہے مگر لاکھوں شعر ہر موضوع پر، ہر اُستاد کے انہیں ازبر ہیں مگر عموماً غلط پڑھ جاتے، خواجہ صاحب کی اس بات کا علامہ مرحوم اور ان کے دوسرے رفقا بے حد لطف اُٹھاتے تھے۔ سلسلہ چونکہ واحدی صاحب کا ہے، اس لیے یہ بھی سُنتے چلیئے کہ واحدی صاحب کا دوستوں سے کیا تعلق اور رکھ رکھاؤ تھا۔

میں ان لوگوں کو نہیں جانتا جو واحدی صاحب کے "یارِ غار" یا لنگوٹیا یار تھے مجھے ایک تو حضرت خواجہ حسن نظامی کا حال معلوم ہے جن سے ان کی دوستی عقیدت میں تبدیل ہو گئی تھی۔ دونوں میں قلبی تعلق تھا، اتنا گہرا کہ لوگوں نے کلی چُھٹنے لگانے شروع کر دیئے تھے۔ اس کے باوجود واحدی صاحب

نے خواجہ صاحب کی مہربانی پر آمنا صدقنا نہیں کہا، سجدۂ تعظیمی کی مخالفت کر کے انہوں نے ثابت کر دیا کہ وہ اپنی رائے کے خود مختار ہیں۔ خواجہ صاحب مرحوم کے علاوہ مجھے ان تینوں بزرگوں کی دوستی کا علم ہے جس کا ذکر کر رہا ہوں۔ علامہ راشد الخیری کی یہ کیفیت تھی کہ میں نے جب سے ہوش سنبھالا گھر میں ہر روز ایک دو بار اُن کی زبان سے "واحدی صاحب" کا نام سُنا۔ یہ بھی اکثر دیکھا کہ علامہ مرحوم مضمون لکھتے لکھتے، اُٹھ کھڑے ہوئے اور دس پندرہ منٹ کے لیے ہی سہی، قلم کاغذ چھوڑ، واحدی صاحب کے ہاں ہو آئے۔ ہاں یہ بھی دیکھا کہ ہمارے ہاں جب ریگ کا سالن پکتا، جو واحدی صاحب کو بے حد مرغوب ہے، تو علامہ مرحوم جب تک واحدی کا حصہ نہیں بھیج لیتے انہیں چین نہیں پڑتا تھا میری والدۂ ماجدہ دو چھتے بھجوانے کا خاص طور پر اہتمام کرتی تھیں۔ ایک پھپھی اماں (علامہ مرحوم کی بہنی، بیوہ بہن) کے لیے اور دوسرا واحدی صاحب کے لیے، اس کے باوجود علامہ مرحوم تقاضہ کرتے رہتے تھے کہ "واحدی صاحب کھانا کی چکیں گے۔ جلدی کرو۔" اس سلسلہ میں ہمارے ہاں "واحدی صاحب کا پیالہ" مشہور ہو گیا تھا مگر میں یہ لطیفہ کیسے بیان کر سکتا ہوں؟ کبھی واحدی صاحب ہی سے سنیئے گا۔ ہاں تو اس قدر تعلق ہونے کے باوجود، ہم نوالہ و ہم پیالہ ہونے کے باوجود، ہر وقت ایک ساتھ اٹھنے بیٹھنے کے باوجود، میں نے علامہ مرحوم کے مُنہ سے "واحدی صاحب" ہی سُنا۔ زاد واحدی یا کوئی بے تکلفی کا نام کبھی نہیں سُنا اسی طرح واحدی صاحب نے جب بھی علامہ مرحوم کا نام لیا یا لکھا تو اتنے احترام سے کہ آجکل کے دوستوں یعنی (BOSOM FRIENDS) کو تصنع معلوم ہوگا۔ مولانا عارف ہسوی کا ذکر کرنے سے پہلے عرض کر دوں کہ وہ جناب نیاز فتح پوری کی دریافت اور انہی کی طرف سے، ان دوستوں کے لیے تحفہ ثابت ہوئے۔

پتہ نہیں، آپ میں سے کتنے صاحبوں کو معلوم ہے کہ واحدی صاحب کا مکان، ایک تاریخی قیام گاہ کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ واحدی صاحب ہی کا مکان تھا جہاں برس ہا برس خواجہ حسن نظامی مقیم رہے۔ جی ہاں، یہ فخر واحدی صاحب ہی کے مکان کو حاصل ہے کہ اسے مولانا ظفر علی خاں، نیاز فتح پوری دیوان سنگھ مفتون، میر غلام بھیک نیرنگ، بیدل شاہجہان پوری اور بہت سے مشاہیر نے زینت بخشی۔ کسی نے بیس بائیس سال، کسی نے چند ماہ مستقل قیام کے علاوہ بھی بڑے بڑے نامور علما اور ادبا اس مکان کی طرف کھنچے چلے آتے تھے۔ علامہ اقبال، مولانا حسرت موہانی، مولانا عبدالماجد دریابادی، مولوی محفوظ علی بدایونی، مولانا عبدالعلیم شرر، راجہ نوشاد علی خاں، پروفیسر مرزا محمد سعید، پروفیسر رشید احمد صدیقی اور نہ جانے کون کون بزرگ شعر و ادب کی اس کارواں سرائے میں آ کے رہے اور ان فضاؤں میں گھڑی دو گھڑی سانس لے کر اپنے اپنے سفر پر روانہ ہوتے گئے۔

اپنی محترم ہستیوں میں مولانا عارف ہسوی تھے۔ جب وہ دلی آئے تو نیاز صاحب نے جو اس زمانے میں حکیم اجمل خاں مرحوم کے بچوں کے اتالیق تھے، انہیں دفتر عصمت میں ملازم رکھوا دیا۔ چند ہی دن میں علامہ مرحوم نے محسوس کیا کہ یہ صاحب دفتری اہل کار تو ایسے نہیں ہیں مگر علم و ادب کا بڑا اچھا مذاق رکھتے ہیں۔ واحدی صاحب سے میں نے ایک موقع پر سنا کہ بس اس وقت سے علامہ راشد الخیری اور مولانا عارف ہسوی کی دوستی شروع ہو گئی ایک دن علامہ ان کی تلاش میں ان کے ہاں آئے کیونکہ ——— عارف صاحب بھی واحدی صاحب کے ہاں قیام پذیر تھے اور انہوں نے واحدی صاحب کو عارف صاحب کی قابلیت سے آگاہ کیا۔ پھر کیا تھا، غیریت کے پردے اُٹھ گئے اور تینوں کی ایک جوڑی بن گئی۔ مولانا عارف دفتر عصمت کے ملازم تھے تو اس کی پروا نہیں، وہ واحدی صاحب کے مکان میں رہتے تھے تو اس کا کچھ نہیں۔ کسی کو افسری یا برتری کا احساس نہیں تھا۔ علم و ادب کی محفل میں سب برابر تھے۔ اللہ اللہ کیسے بزرگ تھے یہ لوگ! پھر ہم نے ان کی دوستی اور رفاقت بھی دیکھی، مگر اسی شان سے کہ عارف صاحب کو ہمیشہ عارف صاحب ہی سُنا۔ وہی احترام، وہی خلوص جو واحدی صاحب اور علامہ راشد الخیری کو ایک دوسرے سے تھا، عارف صاحب واحدی صاحب کے ہاں بیس سال سے زائد رہے۔ قریباً ربع صدی ذرا سوچیئے اس میں کمال کس کا ہے، رہنے والے کا یا رکھنے والے کا؟

واحدی صاحب، علامہ راشد الخیری اور مولانا عارف کی نگڑی کے چوتھے نورتن خواجہ فضل احمد خاں تھے جنہیں خواجہ حسن نظامی نے شیدا کا لقب دیا تھا۔ خواجہ فضل احمد صاحب اگلے وقتوں کے بزرگ، قدیم دضعداری اور شرافت کا نمونہ اور دلی کے وڑے ہیں۔ نوّے سال کے لگ بھگ عمر ہوگی۔ اللہ ان کا سایہ تادیر قائم رکھے۔ پاکستان آنے کے بعد وہ واحدی صاحب کے زمانے کی دلّی کا حال بڑی دل سوزی سے اور لطیف و شیریں زبان میں سُناتے ہیں۔ اور سچ تو یہ ہے کہ اس دور کی باتیں بس اب یہی دو بزرگ سُنا سکتے ہیں، یعنی واحدی صاحب اور خواجہ فضل احمد صاحب، کہ انہوں نے دلّی مرحوم کا آخری زمانہ اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے اس کی داستانیں اپنے کانوں سے سنی ہیں۔ تو یہ ہیں خواجہ فضل احمد خاں صاحب شیدا، واحدی صاحب کے آخری رفیقِ سفر ان کے لیے بھی "یارِ غار" کا خطاب تو واحدی صاحب کو پسند نہیں آئے گا۔ لیکن وہ ان کے قدیم ترین اور قریب ترین دوست ہیں اور میرا خیال ہے ان کی دوستی کی عمر بھی ساٹھ ستر سال تو ہوگی۔ پھر بھی وہ انہیں "واحدی صاحب" اور واحدی صاحب انہیں "مجالی فضل احمد" ہی کہتے ہیں میں نے دونوں کی زبان سے کوئی اور خطاب نہیں سُنا۔

دونوں میں خط و کتابت کا سلسلہ عرصہ سے جاری تھا۔ خواجہ صاحب کے خطوں سے واحدی صاحب کو بڑی طمانیت ہوتی ہے اور جب واحدی صاحب پر کوئی واقعہ اثر کرتا ہے تو وہ فوراً خواجہ صاحب کو خط لکھ کر دل کا بوجھ ہلکا کر لیتے ہیں۔ ان کو یہ ملال ہے کہ وہ کراچی میں ہیں اور خواجہ صاحب لاہور میں۔ لیکن میں سمجھتا ہوں، یہ اچھا ہوا اُس بُعد کی وجہ ہی سے تو واحدی صاحب نے انہیں اتنے بے شمار خطوط لکھ ڈالے نہیں کیا معلوم کہ ان کے قلم سے کیسے کیسے جواہر پارے نکلے اور ادب کے کیسے کیسے شہ پاروں نے ان خطوں کی صورت میں جنم لیا ہے۔

اب میں ان خطوں کی طرف رجوع کرتا ہوں جن کی بدولت میں نے ایک بہت ہی عمدہ، بہت ہی پُرلطف رات گزاری۔

پاکستان آنے کے بعد واحدی صاحب کی زندگی کا ایک نیا دور شروع ہوا ہے۔ ان سترہ اٹھارہ برس میں انہوں نے جو کچھ کیا، جو کچھ سوچا اور ان پر جو کچھ گزری وہ ان کی پچھلی زندگی سے یکسر مختلف ہے، اور میرا خیال ہے ان کا موجودہ دور زیادہ مذہبی، زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ پختہ ہے۔

جیسا کہ میں نے شروع میں کہا، میں نے واحدی صاحب کو قریب سے نہیں دیکھا، کیونکہ مجھے ان سے ہمیشہ ڈر لگا ہے۔ لیکن ان کے متعلق میں نے قریب سے سُنا ضرور ہے۔ اسی بنا پر کہہ سکتا ہوں کہ ان کی زندگی یوں تو ہمیشہ ہی کھلی ہوئی کتاب کی مانند رہی مگر پاکستان آکر، ان کا ظاہر اور باطن بھی ایک ہو گیا ہے۔ یہاں وہ سرتاپا اسلامی رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں اور آخرت کا خیال ہمہ وقت ان پر طاری رہتا ہے۔

واحدی صاحب کے خطوں کے اقتباسات پیش کرنے سے پہلے، جو انہوں نے خواجہ فضل احمد خاں صاحب کے نام لکھے ہیں اُن کا ایک خاص خط نقل کرنا چاہتا ہوں جو انہوں نے خواجہ صاحب کے علاوہ اپنے تمام دوستوں، مُشتے داروں اور واقف کاروں کے نام یکم اپریل ۱۹۶۹ء کو لکھا۔ دیکھیے، عمر کے آخری حصے میں آخرت کا خیال، ایک صحیح الدماغ مسلمان پر کیا اثر کرتا ہے۔

"۷۱ مئی کو میری عمر کا باسٹھواں سال شروع ہوگا۔ زندگی کا اعتبار تو پہلے بھی نہیں تھا لیکن اب موت نسبتاً زیادہ یقینی اور قریب نظر آتی ہے۔ دھوکہ اور غفلت مرتے دم تک پیچھا نہیں چھوڑا کرتے، تاہم اس وقت بے اختیار جی چاہا کہ آپ سے معاملہ صاف کر لوں۔

آپ سے جس درجے کے تعلقات رہے ہیں، اُسی درجے کی غلطیاں، آپ کے سلسلے میں مجھ سے سرزد ہوئی ہونگی۔ ممکن ہے آپ کے خلاف کبھی کوئی فقرہ زبان سے نکلا ہو۔ ممکن ہے آپ کی کوئی رقم میرے ذمے باقی رہ گئی ہو، وغیرہ وغیرہ۔

آپ اگر ایک سطر اس مضمون کی لکھ کر بھیج دیں کہ میں نے سب کچھ معاف کیا، تو اسے آپ کا بڑا کرم سمجھوں گا۔
میں آپ کا کہا سُنا اور لینا دینا، جواب کا انتظار کئے بغیر معاف کرتا ہوں۔"

یہ تو ہوا ضمیر کی بیداری کا احساس۔ اب آگے چلیئے خواجہ فضل احمد کے نام خطوں کا آغاز، ۲۰ مئی ۴۹ء کے مکتوب سے کرتا ہوں موضوع وہی احساسات ہیں جب کسی ذی شعور انسان کو زندگی کی منزل نظر آنے لگتی ہے۔

"آپ انتشار سے اپنا دل کیوں پریشان کیا کرتے ہیں؟ آپ کی طبیعت ہے، ورنہ ہمیں اب اس دنیا سے کیا لینا ہے؟ میرے لیے موت کا قرب باعث تسکین ہے۔ دنیا جانے اور دنیا میں رہنے والے جانیں۔ ہم تو کل خواب عدم میں ہوں گے۔"

۱۱ جون ۵۲ء کے خط میں لکھتے ہیں، جو حالت آپ نے لکھی ہے بالکل یہی سب جگہ ہے دنیا سے مُنہ موڑ کر اللہ کی طرف جُھک جانا چاہیئے۔ اس کے سوا کچھ علاج نہیں ہے۔ اطمینانِ قلب اسی سرکار سے ملے گا" اور ۱۶ جون ۵۲ء کو "میں تو یہ سوچا کرتا ہوں کہ جہاں میں ہوں اس سے بدتر کا مستحق ہوں اس کا کرم ہے کہ اس حال میں رکھ چھوڑا ہے۔ آپ بھی یہی نسخہ استعمال کیجئے۔ طمانیت قلب پیدا کر دے گا۔"

اب ذرا ۱۴ مئی ۵۶ء کا مکتوب پڑھیئے!

"دیوالے فرزانے، اور جو یہاں ہیں اور وہاں پر سب چند دن کے مہمان ہیں۔ کل عید کے دوسرے دن ــــ صاحب کے ہاں بعد مغرب گانا ہو رہا تھا اور سماں بندھ رہا تھا۔ میری نظر سامعین کی طرف گئی۔ سامعین میں پچاس سے بیاسی برس تک کے حضرات تھے۔ پچاس سے کم کوئی نہیں تھا۔ میں نے سوچا اس وقت کا لطف کتنا عارضی ہے اور کتنی جلد یہ مجلس کی مجلس زمین پر سے بالائے آسمان چلی جائے گی۔ کبھی زاہدی صاحب کو دیکھتا تھا۔ کبھی بھتیا کو۔ کبھی شمس الاسلام صاحب مرلوی کو۔ کبھی اپنے آپ کو۔ ساری مجلس بوڑھوں کی تھی۔ کچھ لوگ لب گور۔ کچھ ذرا دور۔"

اس کے ساتھ ۴ جون ۵۶ء کا خط سنیئے!

"بھائی میں تو اب "لب بہ بند و چشم بند و گوش بند" پر عامل ہوں۔ بس قلم سے جو کچھ بول بول لو بول لو ان زبان سے حتی المقدور نہیں بولتا قائل کرنے کی پہلے بھی قابلیت نہیں تھی یہاں آ کر اسے اور کھو بیٹھا۔ قشہ لب رہنے پر مجھے مسرت ہے یہ قشہ لبی ہی شاید ذریعہ نجات بن جائے۔ میں نے دوسروں کو ان کے حال پر چھوڑ دیا ہے اور اپنے مستقبل یعنی نجات کی فکر میں غلطاں و پیچاں ہوں۔"

۲۴ جولائی ۵۶ء کو لکھتے ہیں!

"خط میں یہ پڑھ کر بڑی خوشی ہوگی کہ آپ انشاء اللہ کراچی آنے والے ہیں ضرور آیئے اور جلد آیئے بس اب گھڑی پل ہی کا معاملہ رہ گیا ہے۔ جتنا ملنا ہے مل لیجئے۔ پھر رحمٰن و رحیم اپنے فضل سے جنت میں ملائے گا۔ اس سے ڈریئے قطعی، لیکن مایوس نہ ہوئیے یاس نہ طاری کیجئے لا یہان و بین الخوف والرجاء۔ ایمان، خوف اور اُمید دونوں کی ملی جلی کیفیت کو کہتے ہیں۔"

۶۳ء شروع ہوا تو ۳ جنوری کو لکھا!

"میں تو اب کسی کو ہنستے دیکھتا ہوں تو دل دھڑکنے لگتا ہے۔

کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات
یہ سُن کر کلی نے تبسم کیا

اور ۱۶ ستمبر کو رقم طراز ہیں۔

"ساٹھ برس پہلے آپ کے پاس ایک تصویر دیکھی تھی جس کے نیچے آپ نے یا معین الدین مرحوم نے یہ شعر لکھ رکھا تھا۔

کس سوچ میں ہو نسیم بولو آنکھیں تو ملا دُوں کہاں سے ہے

یہ تصویر آج یوں یاد آگئی کہ معین الدین صاحب کے بڑے لڑکے نعیم الدین کا بھی پچھلے ہفتے انتقال ہوگیا۔ اچھے ناک نقش اور اچھے ہاتھ پاؤں کا شستہ و شائستہ نوجوان تھا۔ دل میں کچھ تکلیف تھی۔ وہ خود چل کر ڈاکٹر کے پاس پہنچا اور امتحان کے لیے بستر پر لیٹا لیٹتے ہی روح پرواز کر گئی۔"

واحدی صاحب تمام عمر مخلص، نافع اور صابر و شاکر رہے۔

اپنے مسلک پر قائم رہنا، کشاکش حیات کا مردانہ وار مقابلہ کرنا اور ایمان و یقین کے ساتھ اللہ تعالیٰ سے عفو و کرم کی امید رکھنا، یہی ان کا فلسفہ حیات ہے زندگی کو بوجھ سمجھنا یا اس کی حقیقتوں سے گھبرا جانا ان کے اصول کے خلاف ہے چنانچہ چند مکاتیب اس ذیل میں ملاحظہ فرمایئے۔

۳۰ جولائی ۱۹۵۱ء

"سزا و جزا سے تو مرنے کے بعد سابقہ پڑے گا۔ لیکن یاد رکھئے زندگی میں کمزور اور گھبراہٹ کی آواز نکالنا خود جرم اور گناہ ہے۔"

۲۹ اپریل ۱۹۵۲ء کو لکھتے ہیں "آپ نے جو کچھ لکھا ہے وہ سب سچ ہے لیکن اس پر شکوہ کی بجائے شکر کرنا چاہیے۔ مرحوم عبدالعزیز کو تو آپ جانتے ہوں گے۔ حکیم اجمل خاں کے دور میں ہندوستانی دواخانے کے منیجر تھے اور مولانا ابوالکلام کی ادارت کے زمانے میں وکیل امرتسر کے ممتاز مضمون نگاروں کی بابت مفتی کفایت اللہ صاحب کے فرزند نے کل بتایا کہ چلنا پھرنا چھوٹے آٹھ سال گزر گئے مفلوج نہیں ہیں اور مفلوجوں کی طرح بے سُدھ پڑے رہتے ہیں۔ بھیا کا احسان بینائی بھلو بیٹھے۔ بھیا کی حالت بھی بڑی عبرتناک ہے۔ یہ اللہ کا فضل ہے کہ ہمارے آپ کے ہاتھ پاؤں ہی کام نہیں دیتے۔ دماغ کام کرتا ہے اور آنکھیں کام دے رہی ہیں۔ اللہ تعالیٰ مرتے دم تک ہم سے محنت کرائے اور محنت کرتے کرتے ہمیں اپنے پاس بلا لے۔ میری تو یہی دعا ہے اور آپ بھی یہی دعا کیجئے اور خوش ہوجئے کہ اللہ نے دانتوں کے سوا آپ سے کوئی چیز واپس نہیں لی۔" (۱۰ مئی ۱۹۵۲ء کا مکتوب سنیئے۔)

"رکن میں کوئی نہیں جیا کرتا۔ جسے اللہ جتنی عمر دیتا ہے وہ اتنی عمر پاتا ہے ہم اور آپ اللہ کے منشا کے مطابق جی رہے ہیں اور بفضلہٖ تعالیٰ خاصے جی رہے ہیں۔ ہم اور آپ انشاء اللہ جو چل سے مقابلہ کریں گے لیکن اللہ انجام ایمان کے ساتھ کرے۔"

واحدی صاحب ایک لمحے کو بھی یہ نہیں بھولتے کہ موت کا آنا برحق ہے مگر ان کے نزدیک اس کے یہ معنی نہیں کہ کوئی ہاتھ پیر چھوڑ کر بیٹھ جائے جس کو آنی ہے اور جب آنی ہے وہ تو آئے گی ہی، پھر انسان کیوں اپنے فرائض سے غافل اور اللہ تعالیٰ کی نعمتوں سے محروم ہو چنانچہ ۱۷ مئی ۱۹۶۳ء کو لکھتے ہیں۔

"اللہ تعالیٰ غزالی صاحب کو تندرستی عطا فرمائے۔ انہیں سمجھا دیجئے کہ بیماری کا موت سے کوئی تعلق نہیں۔ وہ کسی وہم میں نہ پڑیں موت اپنے وقت پر ہی آتی ہے۔ مولانا احمد سعید کو سل ہوگئی تھی۔ ڈاکٹر انصاری نے علاج کیا پھر مولانا نے ستر سے اوپر عمر پائی

اور ڈاکٹر انصاری بیٹے کتنے پہلے چل بسے۔ ہمدرد دواخانہ کراچی کے حکیم یحییٰ بقر عید کے دوسرے دن ۔۔۔ ٹر میں شریک ہوئے۔ کھایا پیا، ہنسے، بولے۔ بقر عید کے چوتھے دن آپریشن کرایا اور آپریشن کی میز پر دم دے دیا۔ غرباء صاحب کہیے، دل مضبوط رکھیں اور یہ تصور جمائیں کہ اچھے ہو رہے ہیں۔

واحدی صاحب دلی کے ان پرستاروں کے جانشین ہیں جنہیں دلی کے چپے چپے سے محبت نہیں، عشق تھا۔ ان بزرگوں کی طرح واحدی صاحب کو بھی دلی کی زمین و آسمان اپنی یاد دلاتے ہیں تو وہ بے چین ہو جاتے ہیں اور اپنے جذبات کا اظہار کیے بغیر نہیں رہتے۔ سنئے یہ ۱۶ مئی ۵۱ء کا خط ہے۔

"میں چاہتا ہوں کہ مرنے سے پہلے ایک دفعہ دلی کو ضرور دیکھ لوں۔ مگر سب ذکر چھیڑ کر چپ ہو جاتے ہیں۔"

اس کے ساتھ ۲۶ دسمبر ۵۱ء کا مکتوب ملاحظہ فرمایئے۔

"اب کے تو میں نے دلی جانے کا نام نہیں لیا۔ کیا فائدہ نام لینے سے! دل بہتر اکملاتا ہے۔ عالمِ خیال میں دلی اور دلی کے نواح کا نقشہ ہر وقت سامنے رہتا ہے۔"

اور ایک خط مایوسی کے عالم میں ۱۲ جولائی ۵۲ء کو لکھا۔

"سترھویں کا تو آپ نام مت لیا کیجیے۔ دلی دیکھنی ہماری آپ کی قسمت میں نہیں ہے۔ بھول جایئے دلی کو۔"

۱۲ اگست ۵۲ء کو لکھتے ہیں۔

"اکتوبر سے نظام المشائخ کی لوح پر پھر دلی کا نقشہ شروع کیا جائے گا آپ کے خط کے ساتھ دلی والی مہترانی میرو کا خط آیا ہے اس نے بھی دلی کی یاد دلا دیا۔ دلی سے نفرت بھلا کیسے ممکن ہے بزرگوں کی ہڈیاں تک نکال کر پھینک دیں لیکن نسبت نہیں مٹائی جا سکتی۔"

واحدی صاحب کو دلی والوں سے تو قلبی تعلق ہے ہی، وہ ان لوگوں کے بھی بڑے قدر دان ہیں جو دلی کا ذکر کرتے ہیں۔ پرنسپل مشتاق احمد زاہدی اپنے زمانے کے نامور ادیب اور دلی کے رئیس تھے، انہوں نے آخر عمر میں دہلی مرحوم کے کئی دلآویز افسانے سنائے کسی نے ان میں فنی نکالی اور یہ بھی کہہ دیا کہ صاحب وہ کوئی دلی والے تھوڑی تھے۔ اس بات پر واحدی صاحب نے ۳۱ دسمبر ۵۲ء کے خط میں یوں اظہار خیال کیا ہے۔

"میاں یہ تو ہم سمجھ نہیں سکتے کہ مواد کیسا فراہم کیا ہے ہم تو اتنا جانتے ہیں کہ دلی کے متعلق ہماری خواہش پر اب تک کسی نے تھوڑا بہت لکھا ہے تو وہ زاہدی صاحب نے لکھا ہے۔ بلند شہری کہہ دینے سے کام نہیں چلتا۔ دلی کے لیے کچھ کر کے دکھایئے۔ زاہدی صاحب ضیق النفس کے مستقل مریض ہیں۔ ہاتھوں میں رعشہ ہے، لکھا نہیں جاتا۔ پھر بھی لکھتے ہیں اور لکھتے لکھتے ہلکان ہو جاتے ہیں۔"

اب پھر دلی کی طرف لوٹیے۔ ۲۱ جنوری ۵۴ء کے خط میں لکھتے ہیں۔

"دلی کی تڑپ میں تو فرق نہیں آیا۔ لیکن کچھ مایوس سا ہو چکا ہوں۔"

۳ جنوری ۵۶ء کے خط میں یوں اظہارِ خیال کیا ہے۔ "دلی کا خیال تفریح سمجھ کر کے آ سکتا ہے؟ آنسو بہانے ہی مقصود ہیں کہ ڈالیے ایک دفعہ ہمت اور ٹسوے بہا آیئے اور آخری ملاقات کر لیجیے۔ ہماری آپکی زندگی تو اب شروع ہونے والی ہے۔ انشاء اللہ خوب ملاقاتیں رہیں گی۔"

اور ۲۴ دسمبر ۵۶ء کے خط میں یہ بھی پڑھ لیجیے۔

"خاروہلن از سنبل و ریحان خوشتر" آپ نے خوب یاد دلایا۔ مرنے کی تمنا اور دفن ہونے کی تمنا میری بھی دلی میں ہے۔"

بلکہ ۱۹ اکتوبر ۶۲ء کو لکھتے ہیں۔

"حضرت! آپ کس غلط فہمی میں مبتلا ہیں۔ میرا دل اب بھی چاہتا ہے کہ دلی میں مروں۔ مرنے سے پہلے اگر باقی بچے دھندوں سے لگ گئے تو پھر انشاء اللہ کراچی سے خط نہیں لکھوں گا، دلی سے لکھوں گا۔"

واحدی صاحب کو خود تو دلی کے طوفان کی لگن ہے ہی اوروں کی بھی خواہش رہی ہے کہ جو کوئی اہل قلم دلی جا سکے وہ وہاں کا پورا پورا حال سنائے۔ اس کیفیت کو وہی لوگ اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں جو نامہ بر سے نہ صرف محبوب بلکہ کوچہ جاناں کی ہواؤں تک کا ذکر سن کر مست و سرشار ہو جاتے ہیں۔ خواجہ فضل احمد صاحب دلی ہو آئے وہاں کا جو حال سنایا اس سے تسلی نہیں ہوئی چنانچہ ۲۵ مارچ ۶۵ء کو شکوہ بھرے انداز میں اپنی تشنگی کا اظہار یوں کیا

"میرا دل چاہتا تھا کہ آٹھ دن کی داستان ترتیب اور تاثرات کے ساتھ لکھی جاتی۔ دلی پہنچنے کے وقت کیا اثر لیا۔ فلاں شخص سے ملے تو کیا اثر لیا۔ فلاں مقام یا فلاں عمارت کو دیکھا تو کیا اثر لیا کیا کیا چیزیں یاد آئیں۔ ہندوؤں کا یہ رنگ تھا۔ قدیم ہندوؤں کی زبان اور وضعداری نہیں بدلی ہے مسلمان بھی اپنی اداؤں کو کلیجے سے لگائے ہوئے ہیں۔ وغیرہ وغیرہ۔ لیکن خیر آپ لکھنا نہیں چاہتے تو جلنے دیجئے۔ میں سمجھوں گا جیسے سب دلی جایا کرتے ہیں، آپ بھی ہو آئے۔"

معلوم نہیں خواجہ صاحب نے کیا جواب دیا شاید بیمار رہے یا سفر میں مصروف۔ بہر حال ۲۲ فروری ۶۵ء کو واحدی صاحب نے جیسے منانے کے انداز میں، اپنی بے کلی کا یوں اظہار کیا۔

"دلی کی داستان سننے کا مشتاق ہوں۔ تھکن اترنے تک تو انتظار ٹھیک ہے لیکن داغ دل مندمل ہو جانے کے بعد ہیجان ہو جائے گا۔

قفس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہو جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو"

اس خط کے پانچ چھ سال بعد کا ایک اور خط ملاحظہ فرمائیے یہ ۲۰ نومبر ۶۳ء کا ہے، جیسے دل سے دھواں اٹھ رہا ہو۔

"گرامی نامہ مورخہ ۱۷ نومبر موصول ہوا جسے پڑھ کر

دل میں اک درد اٹھا، آنکھوں میں آنسو بھر آئے
بیٹھے بیٹھے مجھے کیا جانیئے، کیا یاد آیا

زندہ اور تندرست رہے تو دلی انشاء اللہ ضرور چلیں گے۔ ہم اور آپ ایک دفعہ مل کر دلی دیکھیں گے اور مولانا راشد اور مولانا عارف کی قبروں پر فاتحہ پڑھیں گے۔"

دلی سے متعلق واحدی صاحب کے خط ختم ہوئے۔ چلتے چلتے دو اور دلی والوں کے متعلق بھی ان کے خیالات و احساسات سنتے چلئے کہ پاکستان آ کر دلی والے کس سانچے میں ڈھل گئے۔ یہ خط ۲۷ نومبر ۶۲ء کا ہے۔

"دلی والے آپس میں میل جول نہیں رکھتے۔ اس کا مجھے افسوس ہے،

لیکن ۵۸ء تک تو میں نے سب کو ملتے جلتے دیکھا ہے۔"

اور جب واحدی صاحب کی کتاب "میرے زمانے کی دلی" چھپی تو پاکستانی دلی والوں اور دلی میں رہنے والوں نے اس کی کیا قدر کی یہ ۹ جولائی ۶۳ء کے خط میں ملاحظہ فرمایئے۔

"میرے زمانے کی دلی" دلی والوں میں شاید ایک فیصدی بھی نہیں گئی، کچھ نکلی ہے تو باہر والوں ہی میں نکلی ہے۔ دلی جب گیا تھا تو جس جس کے پاس یہ کتاب پہنچ چکی تھی وہ مجھ سے کتاب پہ دستخط کرانے آیا۔"

اسی سلسلے میں ۱۵ جولائی ۶۳ء کو لکھتے ہیں۔

"دلی والوں میں مجھ جیسی پیدا ہونی ممکن نہیں ہے۔ ان کا دور گزر چکا۔ وہ دور کیسے واپس آسکتا ہے۔"

واحدی صاحب سیدھے سادھے مسلمان ہیں۔ اچھوں کے ساتھ اچھے اور بُروں کے ساتھ بھی اچھے رہتے ہیں۔ ہر شخص اور ہر فعل میں ان کو بھلائی نظر آجاتی ہے اگر آپ کو خود کبھی واحدی صاحب سے ربط نہیں رہا تو ان لوگوں سے ملیئے جن کو کسی نہ کسی طرح کا ان سے واسطہ پڑا ہے۔ وہ آپ کو ان کے متعلق ضرور کوئی ایسی بات بتائیں گے جو آج کل کے زمانے میں انوکھی معلوم ہوتی ہے۔ راست گوئی، حسنِ معاملہ، توکل و قناعت، حسنِ ظن اللہ تعالیٰ کی عنایتوں کا شکر، زندگی اور اس کی برقلمونیوں کے متعلق نیک خیالات، غرض انہی اجزا سے ان کا مرقع بنا رہتا ہے۔

اب میں ان خطوں کو لیتا ہوں جن میں واحدی صاحب کے کردار، اندازِ فکر اور خصوصیت کے ساتھ مختلف موضوعات پر ان کے احساسات کی جھلکیاں ہیں۔

۲۰ اگست ۴۹ء

"میں صبح سے شام تک لکھتا پڑھتا رہتا ہوں۔ یہ شغل دلی کی نسبت کچھ بڑھ گیا ہے۔ اس کے علاوہ اور کوئی مشغل نہیں اختیار کیا اور نہ اختیار کرنے کا خیال ہے۔ لکھنے پڑھنے ہی سے اللہ تعالیٰ تھوڑے بہت پیسے بھی دے دیتا ہے اور دل بھی بہلائے رکھتا ہے۔"

۴ جولائی سنہ ۵۰ء

"خدا خیر کرے آپ کا اور ان کا دل صاف ہو جائے جس سے اتنے دن نباہ کیا اسے نہ چھوڑیئے تو اچھا ہے۔"

۴ جنوری ۵۱ء

"— مگر میں چھ چھ مہینے میں ایک ایک دن گنگٹے کا دم نکلوانے کا قائل نہیں۔ مجھے تو حرکت قلب بند ہونے کی تمنا ہے اسی لیے موت کا تصور کرتا رہتا ہوں تاکہ HEART FAILURE مرگ مفاجات نہ بن جائے اور بھائی، آجکل سڑا سڑا کر بچہ بچہ کہاں مرتے ہیں۔ خیر چھوڑیئے مرنے کے ذکر کو۔ اللہ جس طرح چاہے گا جان لے لے گا۔ آپ جینے کی باتیں کیجیے۔"

۲۲ اپریل ۵۳ء

"برنی اور غزالی دو آدمی تھے جو کسی طرح بوڑھے نہیں ہوتے تھے ان میں غزالی نے ہمت ہار دی۔ برنی بے شک ابھی تک جوان ہے۔ ویسے ہم آپ بھی کیا بُرے لڑ رہے ہیں۔ برنی ہی کی طرف نہ دیکھیے، آپ کی عمر کے اکثر آدمی آپ سے

زیادہ بوڑھے ہیں۔"

۳ر جون ۵۳ء

"میں دن بھر تنہا بیٹھا رہتا ہوں۔ دیکھئے طبیعت کا اکل کھرا پن کیسا کام آیا۔ اللہ کے فضل سے بالکل جی نہیں گھبراتا۔"

۲۲ر نومبر ۵۶ء

"آپ جس سے اخلاص کی توقع رکھتے ہوں اور وہ اخلاص نہ برتے تو زبان سے کچھ مت کہئے اس سے قطع توقع کر لیجئے۔ میرے نزدیک بس اتنی بات کافی ہے۔ جی کیوں جلایا جائے۔"

۱۸ر مارچ ۵۷ء

"مولانا محمد قاسم نانوتوی اور مولانا رشید احمد گنگوہی کی زندگی سادہ تھی۔ یہ تو بالکل ہمارے سامنے کے مولوی ہیں اور مفتی کفایت اللہ کو کیوں بھول گئے ان کا کون سا ٹھاٹ دیکھا ہے۔ وہ سیاست میں پڑ کر بھی سیاسی مولوی نہیں بنے۔ علماء اب بھی اچھے نکل آئیں گے۔ خراب زیادہ تر واعظوں میں ہوتے ہیں اور انہیں عوام خراب کرتے ہیں عوام کا ناس انہوں نے مارا ہے اور عوام نے انہیں جہنم رسید کیا ہے۔"

۸ر دسمبر ۶۲ء

"نیاز صاحب کل تشریف لائے تھے۔ گھنٹہ ڈیڑھ گھنٹہ بیٹھے آپ کو پوچھتے تھے اور آپ کے مداح تھے۔ کہا کہ آپ کا ہر ساتھی اچھا تھا۔"

یکم فروری ۶۳ء

"نیاز صاحب دانت نہیں لگاتے۔ اس لیے چہرے پر بڑھاپا ذرا زیادہ برتتا ہے۔ ویسے ماشاء اللہ تندرست ہیں بات چیت اور چلت پھرت میں قریباً ۱۹۱۴ء کی سی زندگی ہے۔ کسی قدر دُبلے مزور ہو گئے ہیں، سو دُبلا پا بڑھاپے میں مٹاپے کی نسبت اچھا کہا جاتا ہے۔ سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنے آپ کو تندرست سمجھتے ہیں۔ آپ کی طرح ریں ریں نہیں کرتے اس کا بہت اثر پڑتا ہے۔"

۱۵ر جنوری ۶۴ء

"نیاز صاحب سے ملنا نہیں ہوتا۔ کل رازق الخیری صاحب تشریف لائے تھے۔ ان سے جوش نمبر کا نام سنا۔ مجھے معلوم نہیں کیا قصہ ہے۔"

۲۴ر جنوری ۶۴ء

"جوش نمبر جھگڑے کی چیز ہے۔ کسی سے مانگوں گا تو وہ کہے گا کہ لو۔ انہیں بھی جھگڑے کی باتیں پڑھنے کا شوق ہو گیا۔"

۳۰ر جنوری ۶۴ء

"جوش اور شاہد صاحبان کے قصے قضیئے سے تو میں بے خبر ہوں لیکن یہ واقعہ ہے کہ مقامی لوگوں کا ساہم ایک دوسرے

سلوک نہیں کرتے۔ ہندوستانی مسلمانوں کا جو ہوا ہے اس کے متعلق اللہ کے ہاں پیش کر باتیں کروں گا۔"

یہاں تک آپ نے ایک طرح سے ایسے خطوط سنے جن میں واحدی صاحب کے جگ بیتی پر تاثرات تھے۔ اب میں آپ کو ایک خاص واقعہ سے متعلق چند خطوط سناتا ہوں جو آپ بیتی پر صادق آتے ہیں واحدی صاحب کو دلی سے جو تعلق خاطر ہے اور دلی جانے کے لیے وہ جس طرح تڑپتے رہے ہیں ان کی تفصیل آپ نے سن لی۔ اس سلسلہ میں یہ واقعہ پیش آیا۔

۲۸ر نومبر ۵۲ء

"پاسپورٹ اور ویزا بنوا کر رکھ لیجیے اطمینان رہے گا کہ جب چاہیں جا سکتے ہیں۔ سنا ہے پاس پورٹ پانچ سال کا ملتا ہے اور ویزا ایک سال کا۔ میرا ارادہ تو یہی کرنے کا ہے۔ یہاں حسن فیروز صاحب فرید آبادی پاس پورٹ افسر ہیں۔ پاس پورٹ تو جلدی مل جائے گا۔

جب پانچ ماہ سے زیادہ گذر گئے تو واحدی صاحب نے یکم مئی ۵۳ء کو لکھا۔

"آپ دلی ضرور دیکھ آیئے ہماری قسمت میں تو شاید دلی دیکھنی نہیں ہے پاسپورٹ کی درخواست دی تھی جواب ہی نہیں ملتا۔"

اور پھر ۷ مئی کا خط "یہاں پاسپورٹ افسر حسن فیروز فرید آبادی ہیں، حکیم علی رضا (فراش خانے والے) کے بھانجے کسی ہم وطن کو ایسا موقع کب کب آئے گا کہ مجھ سے خوشامد کرائے ان کی پنشن کا وقت قریب ہے۔ اس کے بعد دوبارہ درخواست دوں گا۔"

اس برہمی کی کیفیت میں ۱۶ر مئی ۵۳ء کو رقمطراز ہیں "حسن فیروز صاحب کی پنشن ہو گئی تھی۔ اب توسیع قریب الختم ہے۔ انشاءاللہ ان کے ہٹنے پر پھر درخواست دوں گا۔" بس یہی خط CLIMAX ہے۔ واحدی صاحب کو زیادہ سے زیادہ اتنی ہی برہمی ہو سکتی تھی قلم اس سے زیادہ کچھ نہیں لکھ سکتا تھا کہ ۸ر جولائی ۵۳ء کے خط میں لکھتے ہیں۔

"میرا پاس پورٹ آگیا ہے۔ میں نے حسن فیروز صاحب کے متعلق غلط قیاس کیا تھا۔ بات کچھ اور نکلی۔ خیر اللہ معاف کرے۔"

اللہ غنی، کس دل کردے کے بزرگ ہیں یہ اپنی غلطی کے لیے، غلط فہمی کی بنا پر ہی سہی، اللہ تعالیٰ سے معافی کی درخواست، چھوٹے آدمی کب کرتے ہیں اور پھر یہ کہ مکتوب الیہ سے بدگمانی کی بنا پر شکایت کی تھی، اسے خود اپنی کوتاہی سے مطلع کر دیا، یہ ہیں واحدی صاحب!

واحدی صاحب کو میں نے سیاست سے دلچسپی لیتے ہوئے نہیں سنا اور عملی حصہ تو انہوں نے کبھی لیا ہی نہ ہوگا، کیونکہ سیاست بنیادی طور پر جھگڑے کی چیز ہے جس سے واحدی صاحب ہمیشہ دور رہے۔ لیکن معلوم ہوتا ہے پاکستان میں آئے دن بدلتے ہوئے حالات نے ان کو ضرور متاثر کیا چنانچہ اپنے خطوں میں انہوں نے براہ راست تو سیاسی باتوں کا ذکر نہیں کیا، لیکن چونکہ انہیں اپنے ملک سے ہمدردی ہے اپنی زبان سے دلچسپی ہے، اپنے ہم وطنوں سے لگاؤ ہے اس لیے دبے دبے گاہے گاہے ان کے دل کی باتیں نوک قلم تک آئے بغیر نہیں رہیں۔ ۱۹ر جولائی ۵۲ء کے خط میں کس بے ساختگی سے فرماتے ہیں۔

"پاکستانی حکومت اور پاکستانی عوام واقعی اوج و اقتدار کے انتہا پر پہنچے بغیر نہیں رہیں گے۔ اور اسلام کی سربلندی تو ان کے ہاتھوں مقدر کی جا چکی ہے۔"

اور ۱۷ جون ۵۴ء خط میں لکھتے ہیں۔

"ایسے ادیب اور خطیب کہاں سے لایئے گا جو ہندوستانی پنجابی، بنگالی اور سندھی کے زہر کو نکالنے اللہ کے واسطے میدان میں آجائیں جن کا یہ زہر بویا ہوا ہے، ان کا مقابلہ آسان تھوڑا ہی ہے پھر اس کا کیا اطمینان ہے کہ خطیبوں اور ادیبوں پر میدان میں قدم رکھنے کے بعد اقتدار کا جھوت نہیں سوار ہوگا۔ ہمیں تو اللہ میاں پیشواؤں کے ذریعے سزا دے رہے ہیں۔ ہمارے کیے کی سزا بھگتنی ہی پڑے گی؟"

میرا خیال ذرا بھٹکتا ہے۔ مجھے معاف فرمایئے۔ ہندوستانی پنجابی الفاظ یکجا دیکھ کر، میرا خیال اس کشمکش کی طرف مڑ جاتا ہے جو ایک زمانے میں اہل پنجاب کے درمیان قضیہ بن گئی تھی دلی والے زبان کے رشتے سے اہل یوپی کے ساتھ اور جغرافیائی نیز انتظامی اعتبار سے پنجاب کا حصہ ہیں۔ ہمیشہ سے صبح کل اور آفتاب کو آفتاب کہنے کے عادی ہیں کسی کی خوشامد میں، یا کسی سے دب کر ایمان لنگڑا گناہ سمجھتے ہیں۔ جب یہ قضیہ بڑھا تو دلی والوں کو بڑی مشکل پیش آئی لیکن انہوں نے صداقت کا ساتھ دیا۔ تفریح اور دل لگی کے لیے معاصرانہ چشمکوں کو تو خیر جانے دیجیے دلی والوں نے ان لوگوں کا ہمیشہ اعتراف کیا جن کے کارنامے واقعی قابل تعریف ہیں۔ میں نے ایک جگہ کہا ہے کہ سیاست اور جھگڑے کی باتوں سے واحدی صاحب ہمیشہ کوسوں دور بھاگتے ہیں، لیکن دوسروں کے گن ماننے میں وہ آگے آگے ہیں بلکہ جیسے کوئی عیب جوئی میں ماہر ہوتا ہے واحدی صاحب حسن و کمال تلاش کرنے میں جستجو کرتے ہیں میں نے واحدی صاحب کے خطوں میں یہ پہلو بھی دیکھا۔ ذرا آپ بھی دیکھیے یہ خط ۶ دسمبر ۵۱ء کا ہے۔

"پنجاب کی فضا سے میں اتنی دور بیٹھا بھی اپنے بوڑھے خون کو متحرک محسوس کرنے لگتا ہوں ــــ خدا کرے سارے پاکستان پر پنجاب کا سایہ ہو۔"

اور ۱۶ جولائی ۵۷ء کا مکتوب ملاحظہ ہو۔

"پاکستان کے مسلمانوں میں پنجابی حضرات بساغنیمت ہیں۔ ذرا سی پراونشلزم اعتدال پر لے آئیں تو مجھے ان کی قیادت قبول کرنے سے ذرا بھی انکار نہیں ہے اردو کا مستقبل بہرحال ان کے ہاتھ ہے۔"

اس کے بعد ۳۱ مئی ۶۲ء کو لکھتے ہیں۔

"اہل پنجاب کے متعلق مشہور ہے کہ وہ صرف پنجابی ادیبوں کی قدر کرتے ہیں۔ لیکن میرا خیال ہے کہ غیر پنجابی ادیبوں اور انشا پردازوں کا بھی اہل پنجاب سے زیادہ کوئی قدردان نہیں ہے۔"

اور ۲۸ مئی ۶۳ء کا خط گویا ٹیپ کا بند ہے!

"دلی والوں سے یوم حسن نظامی منانے کی توقع آپ نے خوب کی۔ بھائی! یہ زندہ دلان پنجاب ہی کا حصہ ہے۔"

اب پھر واپس چلیے پاکستان کے سلسلہ میں ۲ جولائی ۵۴ء کا مکتوب ملاحظہ فرمایئے۔

"میرا خیال ہے پاکستان والے دل کی بات زبان پر لے آئیں اور صفائی سے اعلان کر دیں کہ ہم اردو کو نہیں اپنائیں گے تو اردو ہندوستان میں اب بھی مقبول ہو سکتی ہے۔"

پھر ۲۱ اکتوبر ۵۴ء کو لکھتے ہیں۔

"اب آپ کانسٹی ٹیوشن اور پریزیڈنٹ کے نفاذ و عمل درآمد کا انتظار کیجیے۔ مولوی صاحبان کہتے ہیں کہ کانسٹی ٹیوشن پکچر تو صد اسلامی ہے، اسے ضرور پاس ہونا چاہیے۔ انشاء اللہ ضرور پاس ہو جائے گا۔ خدانخواستہ اس کے بعد بھی قمار خانے کھلے رہے اور شراب کی نہریں بہہ گئیں، کھانے پینے کی تکلیف نہ مٹی اور قوم کے چھوٹے بڑوں میں انسانیت نہ آئی تو پھر واقعی خدا معلوم کیا کیا دیکھنا پڑے گا۔"

اس سلسلے میں ایک خط اور نقل کرنا چاہتا ہوں، اور خصوصیت کے ساتھ یہ ۹ رجولائی ۵۶ء کا لکھا ہوا ہے۔

"جی ہاں۔ لوگوں نے ہجرت کا مطلب یہی سمجھ رکھا ہے کہ ہندوستان سے پاکستان آگئے۔ اللہ تعالیٰ بس ہمارے گناہ معاف فرمائے۔"

دیکھیے نا بعض لوگوں نے ہجرت کے لفظ کی کیسی مٹی پلید کی ہے۔ کثرتِ استعمال سے الفاظ ایک خاص معنی اختیار کر لیتے ہیں، جیسے انتقال۔ اب کوئی یہ تو نہیں کہتا کہ میں نے پچھلے مہینے لاہور سے یہاں انتقال کیا ہے اور آپ کو یاد ہوگا کہ پنڈت نہرو سعودی عرب گئے تو ان کے لیے "رسول السلام" کے خطاب کو پاکستانی مسلمانوں نے برداشت نہیں کیا، حالانکہ اس کے معنی صرف "امن کے پیامی" کے ہیں مؤخر جو لوگ پاکستان آکر احسان جتلاتے ہیں اور اسے ہجرت سمجھتے ہیں، ان کے متعلق واحدی صاحب اتنا ہی کہتے ہیں کہ "اللہ تعالیٰ بس ہمارے گناہ معاف فرمائے۔"

کراچی آنے کے بعد واحدی صاحب کی مصروفیات بہت محدود ہو گئیں۔ ملنا جلنا کم ہو گیا۔ احباب بھی سمٹ سمٹا کر چند رہ گئے۔ نئے دوست بنانا ان کے مزاج کے منافی ہے، بس پرانے احباب اور ملنے جلنے والوں سے میل جول ان کو بھاتا ہے ان میں سے کوئی اللہ کو پیارا ہو جائے تو ان کا دل ٹوٹ جاتا ہے اور کوئی روٹھ جاتا ہے تو طبیعت گہرا اثر لیتی ہے۔

۱۵ اکتوبر ۶۰ء کے مکتوب میں کہتے ہیں۔

"اب میرے لیے یہ دو ہی صحبتیں رہ گئی ہیں۔ ایک صاحب کے ہاں تھوڑا سا وقت اتوار کا آدمیوں میں گزر جاتا ہے اور دوسرے جمعہ کے دن قاضی صاحب اور دو چار اور حضرات آجاتے ہیں۔ بھیا احسان نے مر کر چھوڑ دیا اور مولانا ایوب آج کل خان بہادر صاحب سے خفا ہیں اور جب وہ خان بہادر صاحب سے خفا ہوتے ہیں تو میرے ہاں بھی تشریف لانا ترک کر دیتے ہیں۔"

اس کے ساتھ ہی ۲ رنومبر ۶۱ء کا خط ملاحظہ فرمایئے۔

"مولانا کا ذکر کیا کروں۔ انہوں نے خان بہادر کے ساتھ مجھے بھی چھوڑ دیا ہے۔ تقریباً دو سال سے صورت نہیں دکھائی۔"

مولانا ایوب کے سلسلے میں، میں نے یہ خطوط اقتباس کرنے کے لیے خاص طور پر اس لیے منتخب کیے ہیں کہ ان سے واحدی صاحب کے مزاج اور احساسات کا ایک اور پہلو سامنے آتا ہے۔ خان بہادر اور مولانا ایوب صاحب، واحدی صاحب کے حلقہ احباب کے خصوصی رکن ہیں اور یہ دونوں حضرات واقعی ایک خاص شان کے بزرگ ہیں۔

مولانا ایوب دلّی کے چوٹی کے عالم ہیں۔ میں نے کہا، بہت سے لوگوں نے ان جیسا جید عالم اور سچے مسلمانوں کا جیتا جاگتا نمونہ کم دیکھا ہوگا والد مرحوم، علامہ راشد الخیری انہیں "عالم باعمل" کہتے تھے۔ ایک دفعہ انہوں ہی نے مجھے ایک بزرگ کو دکھایا جو گھر گھر کپڑا فروخت کرنے کمر پہ کپڑوں کی گٹھڑی لادے جا رہے تھے اور کہا "یہ مولانا ایوب ہیں۔ ان کے علم و فضل کی کوئی حد نہیں۔" واحدی صاحب کی ایسے شخص سے عقیدت سمجھ میں آنے والی بات ہے۔ وہ ان کی جتنی بھی قدر کریں کم ہے۔ اب پھر خطوں کی طرف آیئے۔ یہ خط ۹ رنومبر ۶۱ء کا ہے۔

"مولانا ایوب صاحب کی طبیعت نہیں بدلی۔ میں اگر ان کے پاس چلا جاؤں تو غالباً پھر آنے لگیں گے۔ مگر میں اپنی طبیعت سے مجبور ہوں۔ نیز یہ کہوانا نہیں چاہتا کہ یہاں آکر بدل گیا۔ تاہم مولانا کے لیے شاید کہ توڑ دوں۔"

ایک ہفتے بعد ۱۶ر نومبر ۶۱ء کو پھر لکھتے ہیں۔

"مولانا ایوب صاحب کے پاس جانے کا جذبہ ابھی تک باقی ہے۔ چاہتا ہوں کہ ایک دفعہ تو مولانا کی زیارت کر لوں۔"

کچھ عرصے بعد غالباً واحدی صاحب مولانا کے ہاں ہو آئے مگر دل کی کلی نہیں کھلی۔ چنانچہ ۱۹ر فروری ۶۲ء کے خط میں دل شکستہ معلوم ہوتے ہیں۔

"مولانا نے میرے جانے کا کچھ صحیح اثر نہیں لیا۔ لہٰذا ملاقات کیسے ممکن ہے میں تو جاتی دینا دیکھ کر چلا گیا تھا ورنہ میری ان کے ساتھ یہ وضع کب رہی ہے۔ وہی کرم فرمایا کرتے تھے۔ تشریف لائیں تو سر پہ بٹھاؤں گا۔"

اب ذرا ۲۷ر فروری ۶۲ء کا یہ خط بھی پڑھ لیجیے۔

"میرا خیال ہے کہ کراچی کی آب و ہوا صرف اتنا اثر کرتی ہے کہ اچھے کو زیادہ اچھا کر دیتی ہے اور بُرے کو زیادہ بُرا کر دیتی ہے۔ مولانا کی اچھائیاں بھی بہت بڑھ گئی ہیں نقص ان میں مغلوب الغضب ہونے کا تھا وہ نقص بھی ترقی کر گیا ہے صرف پرانے نقص نے ترقی کی ہے۔ نیا نقص کوئی نہیں پیدا ہوا۔"

آپ نے اس خط کے تیور دیکھے؟ معلوم ہوتا ہے طبیعت جھلا اٹھی ہے لیکن دیکھئے، ایمانداری کے خلاف کوئی بات نہیں "نیا نقص کوئی نہیں پیدا ہوا" طبیعت کی جھنجھلاہٹ کئی سال کی طویل مراسلت میں قائم رہی۔ جو دل میں آتا رہا، برملا کہتے رہے مگر کبھی اور کہیں مولانا کے احترام میں فرق نہیں آیا، اور کبھی کوئی بہتان تراشی یا عیب جوئی نہیں۔

۷ر مارچ ۶۲ء

"افسوس صرف اتنا ہے کہ وہ خان بہادر صاحب کے ساتھ مجھ گدا کو کیوں لپیٹ لیتے ہیں اور مجھ سے کیوں ناراض ہو جاتے ہیں ناراض ہونے کا حق تو میں نے خواجہ صاحب (خواجہ حسن نظامی) کو بھی نہیں دیا تھا۔ میں تو انہیں (مولانا ایوب صاحب کو) اس دور کا امام المتکلمین لکھ چکا ہوں لیکن کیا ضرور ہے کہ وہ میری باتوں میں بھی ان کی پیروی کروں۔"

اس کے ساتھ ہی ۱۴ر مارچ ۶۲ء کا خط ملا کر پڑھیے۔

"مولانا جس فن کے ماہر ہیں اور فن کے علاوہ جو سوجھ بوجھ اللہ تعالیٰ نے مولانا کو عطا کی ہے اسے ہم عاصی ہی نہیں، عالم بھی مانتے ہیں۔ ان جیسا ماہر فن اور دینی امور کی سوجھ بوجھ رکھنے والا میری نظر سے نہیں گزرا۔ میں نے چوٹی کے عالم دیکھے ہیں، مولانا کی بات مولانا پر ختم ہے میں مولانا کی اور باتوں کا قائل نہیں ہوں لیکن اس ایک بات میں انہیں فرد سمجھتا ہوں۔"

بہت دن گزر گئے تو مولانا ایوب سے ملنے کی پھر ہوک اٹھی۔ چنانچہ ۱۹ر اکتوبر ۶۲ء کو لکھتے ہیں۔

"کئی دن سے دل چاہ رہا ہے کہ مولانا ایوب صاحب حسب سابق میرے ہاں تشریف لانے لگیں، غرالی آ جائیں تو وہ شاید لے آئیں۔ آپ تو آتے ہی رہیے، ورنہ آپ بھی ثواب کما سکتے تھے۔"

لیکن واحدی صاحب کی خواہش پوری نہیں ہوئی نہ غرالی مولانا کو لے کر آئے، نہ خواجہ فضل احمد صاحب کا کراچی آنا ہوا جو وہ صلح صفائی کرا دیتے

خیر ایک بات ضرور ہوئی وہ یہ کہ طبیعت میں جو جھنجلاہٹ تھی وہ جاتی رہی۔ بلکہ مولانا کی تکریم اور ان سے ملاقات کی تشویق میں اضافہ ہوتا گیا۔

"کمزوریاں اور نقص ہر انسان میں ہوتے ہی ہیں، لیکن بحیثیت مجموعی مولانا کا دم غنیمت ہے۔ ان کے ناراض رہنے کے باوجود میں ان سے ملنے کا متمنی ہوں اور دعا کرتا ہوں کہ اللہ انہیں آخرت میں درجات عالی عطا فرمائے۔"

یہ سلسلہ یونہی جاری رہا۔ غالباً تڑپ بھی ایک ہی طرف رہی، چنانچہ ۷ر دسمبر ۶۲ کو لکھتے ہیں۔

"مولانا سے آپ کو خصومت کیوں ہونے لگی۔ میں تو یہ توقع کئے بیٹھا ہوں کہ آپ آئیں گے اور میری طرف سے آن کا دل صاف کر دیں گے۔ آنے کی صورت نہیں نکل رہی تو اب انہیں خط بھیجئے اور میرے جذبات انہیں بتایئے ——— اپنے جانے کا اثر ایک دفعہ دیکھ چکا ہوں۔ اس لیے دوبارہ جانے کی ہمت نہیں پڑتی۔"

کچھ عرصہ بعد مولانا کی واحدی صاحب سے ایک جگہ مٹھ بھیڑ ہو گئی اس کا ذکر ۲۹ر مارچ ۶۴ کے خط میں ہے۔

"شادی میں مجھے مولانا ایوب صاحب کے برابر جگہ مل گئی تھی لیکن دل میں جگہ نہیں ملی۔ میرے سلام کا جواب اس طرح دیا جس طرح مجید اللہ بیرسٹر مولانا راشد الخیری کے سلام کا جواب دیا کرتے تھے۔"

بیرسٹر مجید کے سلام لینے کا بھی عجیب قصہ ہے واحدی صاحب سے میں نے سنا کہ مجید صاحب اگلے زمانے کے لوگوں میں سے تھے۔ بڑے شوق سے ولایت میں تعلیم حاصل کی مگر واپس آکر بیرسٹری کرنا نصیب نہیں ہوا کیونکہ کسی وجہ سے ان کی سماعت زائل ہو گئی تھی۔ اس کا انہیں بڑا قلق تھا اور کھوئے کھوئے رہتے تھے۔ مگر جب باہر نکلتے تو انداز لباس اور چال ڈھال سے اپنے آپکو بیرسٹر ہی سمجھتے شام کو ٹھنڈی سڑک پر ہوا خوری ان کا روزانہ معمول تھا جہاں علامہ راشد الخیری بھی چہل قدمی کرتے تھے۔ دونوں ایک دوسرے کو دیکھتے مگر ان میں علیک سلیک نہیں تھی ایک دن علامہ مرحوم نے خود ہی سلام علیکم کہا تو مجید صاحب متوجہ ہوئے اور انہوں نے علامہ مرحوم کے سلام کا جواب بیرسٹرانہ شان بے نیازی سے ایک انگلی کو ماتھے تک لے جا کر دیا۔ علامہ کو ان کی یہ ادا بھا گئی اور ان کا یہ معمول ہو گیا کہ انہیں قریب آتے دیکھ کر سلام علیک کہتے اور مجید صاحب ایک انگلی سے جواب دیتے۔ واحدی صاحب نے بتایا کہ علامہ اس سلام و جواب کا عرصہ تک لطف لیتے رہے۔ ایک دن انہوں نے اس میں اضافہ کیا وہ یہ کہ جب مجید صاحب سامنے آئے تو علامہ مرحوم نے ان کو بالکل نظر انداز کر دیا اس سے مجید صاحب کو بڑی خلش ہوئی آخر واپس لوٹے اور اس کے بعد یہ ہوا کہ دوسرے روز سے مجید صاحب باقاعدہ سلام کرتے اور علامہ ذرا لطف لینے کے لیے، مجید صاحب کے سلام کا تکلف سے جواب دیتے۔

بات کہاں سے کہاں نکل گئی۔ کہنا صرف یہ تھا کہ جس طرح مجید صاحب سلام کے جواب میں بے نیازی یا تکلف برتتے تھے، اسی طرح مولانا ایوب صاحب نے، واحدی صاحب کے ساتھ برتاؤ کیا اس سلسلے کا آخری خط جو میرے ہاتھ لگا، وہ ۲۸ر نومبر ۶۴ کا ہے۔ واحدی صاحب لکھتے ہیں۔

"مولانا ایوب صاحب کا روٹھنا صرف آپ کے کراچی آنے پر ختم ہو سکتا ہے۔ نہ آپ آئیں گے نہ مولانا مانیں گے۔ قریباً سال بھر ہوا، حکیم سعید صاحب متولی ہمدرد دواخانہ کو بھی عید ملنے تشریف لائے تھے اور میں نے حکیم صاحب سے مولانا

کے منانے کی درخواست کی تھی۔ ان کے ہاں مولانا پندرھویں دن تقریر کرنے جاتے ہیں حکیم صاحب نے وعدہ فرمایا تھا کہ میں مولانا کو لاؤں گا۔ مگر مولانا نے حکیم صاحب کے دماغ میں خدا جانے کیا بٹھایا کہ وہ پھر خود بھی نہیں آئے اس تجربے نے مجھے متنبہ کر دیا ہے کہ آپ کے سوا کسی اور سے یہ کام نہ لوں۔ جو بیچ میں پڑے گا، مولانا اسے اپنی طلاقت سے میری بابت اچھا تاثر نہیں دیں گے۔"

یہاں آکر بظاہر یہ سلسلہ ختم ہو گیا۔ غالباً مولانا ایوب صاحب ابھی تک نہیں پسیجے۔ دونوں باوضع اور بڑے آدمی ہیں۔ ایک تیسرے شخص کی وجہ سے دونوں میں افتراق پیدا ہو گیا ہے، اللہ تعالیٰ اسے دور کرے۔ واحدی صاحب کے دل میں مولانا کے لیے کتنا احترام ہے اور وہ ان سے تجدید مراسم کرنے کے لیے کتنے بے قرار ہیں، یہ آپ دیکھ چکے ہیں۔

واحدی صاحب کا ذکر ہو اور خواجہ حسن نظامی صاحب کی بات نہ آئے، یہ کیونکر ہو سکتا ہے؟ دونوں میں جو تعلق اور مراسم تھے وہ ہر شخص کو معلوم ہیں۔ ایک کا ذکر دوسرے کے بغیر ناممکن ہے۔ لیکن دیکھنے کے قابل بات یہ ہے کہ بے تعلق خطوط لکھتے وقت بھی واحدی صاحب کو خواجہ صاحب کا خیال رہتا تھا اور جہاں کوئی موقع آیا، انہیں خواجہ صاحب کی یاد ستانے لگی ۳۱ جنوری ۵۲ء کے خط سے ان کی بیماری کا تذکرہ شروع ہوتا ہے جو بے حد مختصر مگر بے حد پراثر ہے اسی خط کو ملاحظہ فرمایئے۔

"——— وہ اب کے بہت بیمار ہو گئے ہیں۔ اللہ تعالیٰ انہیں زندہ اور تندرست رکھے۔ میری دلی توان کے دم سے ہے اور میں ایک مرتبہ انہیں سترھویں کی مجلس میں بیٹھا دیکھنا چاہتا ہوں۔"

پھر ۲۵ فروری ۵۴ء کو لکھتے ہیں۔

"خواجہ صاحب کے اضمحلال نے اور مضمحل کر دیا ہے۔ خواجہ صاحب کی دید کا تصور پہلے کھٹکتا تھا۔ اب دل کے ٹکڑے کرتا ہے۔ دیکھ کر کیا حال بنے گا۔"

اس کے بعد، ۵ اگست ۵۵ء کے خط میں اس شمع زندگانی کے گل ہو جانے پر یوں رقم طراز ہیں۔

"ہاں میاں جس وقت کا دھڑکا تھا، وہ وقت آ ہی گیا۔ مجھے ذرا سی تسکین یہ سوچ کر ہو جاتی ہے کہ بڑی سخت تکلیف تھی اس سے نجات ملی اور کچھ غم اخباروں اور جلسوں نے بٹا لیا ہے۔ غم لیکن خواجہ صاحب کے متعلقین کا نہیں رہا۔ دعا کیجیے کہ اللہ تعالیٰ خواجہ صاحب کی مغفرت فرمائے۔"

اس سلسلے کا آخری خط بھی سن لیجیے، جس کے حرف حرف سے واحدی صاحب کی محبت و عقیدت ٹپکتی ہے۔ کیا کسی کو مرشد سے، کیا کسی کو اپنے باپ سے اور کیا کسی کو اپنے دوست سے وہ تعلق ہو گا جو واحدی صاحب کو خواجہ صاحب سے تھا۔ انہیں اس سے بھی تسکین ہوتی ہے کہ ان کے بعد خواجہ صاحب کا احترام اور اس کا اظہار ہوا۔ یہ خط ۱۶ اگست ۵۵ء کا ہے۔

"میاں انیس نے خواجہ صاحب کی تدفین کا حال تو نہیں سنایا؟ خواجہ صاحب کے داماد تو کہتے تھے کہ رات کے وقت ایسی بھیڑ بھاڑ تھی جیسی سترھویں میں ہوتی ہے اور موٹریں تو اتنی دور تک تھیں کہ متھرا روڈ سے آگے میاں علی کی گاڑی نہ جا سکی۔ یہاں جلسہ کامیاب رہا۔ راجہ غضنفر علی خاں صاحب سردار عبدالرب صاحب نشتر، مولانا احتشام الحق صاحب مولانا

عبدالماجد بدایونی، مولانا ناصر جلالی صاحب اور ذوالفقار علی صاحب بخاری وغیرہ نے تقریریں کیں۔ سردار دیوان سنگھ صاحب نے ریاست میں اچھا نوٹ شائع کیا اور ہندو اخباروں کی خبر حسین یا علی دتی سے آئیں گے تب ملے گی۔

اب معلوم ہوا کہ تعزیت زخم پر مرہم کا کام دیتی ہے۔"

خواجہ حسن نظامی صاحب کے متعلق یہ حصہ ختم کرنے کو میرا دل نہیں چاہتا۔ یہ تمام خطوط تو واحدی صاحب ہی کے لکھے ہوئے ہیں مگر مجھے اجازت دیجئے کہ ایک خط میں خواجہ حسن نظامی صاحب کا بھی نقل کر دوں جو انہوں نے واحدی صاحب کو لکھا یہ خواجہ صاحب کا آخری خط تھا اور بس اسی ایک فقرے پر تمام ہو گیا۔

"دل کے دیس میں بسنے والے، پردیسی واحدی کو عید مبارک۔"

(واحدی صاحب کے نام ایک خط سے منقول)

یہ مضمون اُردو کے ایک بہت ہی اچھے ادیب کے متعلق ہے اور اب تک میں نے جن خطوں کے اقتباسات پیش کیے ہیں، وہ مختلف موضوعات پر ان کے خیالات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ مگر میں چاہتا ہوں کہ اس اچھے ادیب کے ایسے اچھے خط بھی محفوظ ہو جائیں جو ہر طرح ادب پارے کہلانے کے مستحق ہیں۔ دیکھئے ان خطوں میں اُردو کا سحر کس طرح کام کرتا ہے، زبان خود کیسے مُنہ سے بولتی ہے اور تحریر کی لذت کسے کہتے ہیں۔

"آپ کے جوش کو دیکھ کر میرا قصد ہوا تھا کہ نظام المشائخ میں ایک نوٹ "ایک بڑے میاں کے دم خم" کے عنوان سے لکھوں۔ پھر سوچا تو گدھی کمہار کی تجھے رام سے کیا کام۔ کیوں پھٹے میں پاؤں دیتا ہے۔"

۶ ستمبر ۱۹۵۱ء

"میاں گھر پہنچ کر خط کیوں نہیں بھیجا۔ خیریت تو ہے ——— آج بھائی سید احمد کا اجمیر شریف سے خط آیا تو آپ سامنے آ کھڑے ہوئے۔ انہیں جواب بعد میں لکھوں گا۔ آپ سے بات پہلے کر رہا ہوں۔"

۱۲ ستمبر ۱۹۵۲ء!

"بوجھل گولا لاٹھی مت بنئے۔ حرکت میں برکت ہے۔ کام نہ بھی ہو تو کہیں نہ کہیں چلے جایا کیجئے اور صبح شام واکنگ کرنے کی عادت پڑ جائے تو اور اچھا ہے۔"

۶ دسمبر ۱۹۵۲ء!

"آج رسالہ عصمت میں مولانا کے متعلق آپ کا مضمون پڑھا۔ خوب لکھا ہے۔ غالباً کتر بیوت ہوئی ہے پھر بھی خوب ہے۔ آپ سے بہتر یہ مضمون کوئی ادا نہیں کر سکتا تھا۔ گذشتہ صحبتوں کے ذکر نے مجھے بہت متاثر کیا۔ رسالہ رکھ دیا ہے لیکن تاثر پیچھا نہیں چھوڑ رہا۔"

"خواجہ صاحب پر بھی کچھ لکھ جایئے ان کے سامنے ہی لکھ دیجئے۔ یہ بھنسی کا فقرہ لکھتے لکھتے دل بھر آیا۔ اب تو صرف رونے سے کام ہے۔ الحمدللہ علیٰ ذالک۔ بڑا پر کیف رونا ہے مدتوں چشم تر کے واسطے دعا مانگی ہے۔ اللہ تعالیٰ نے قبول فرمائی۔"

کاش یہ کیفیت مستقل ہو جائے"

۳۱ر جنوری ۵۳ء

"امو جان کو اللہ بخشے استاد جی بھی کہتے تھے اور وہ جھوم کر چلتے تھے اس لیے ایک نام ان کا اور تھا جسے میں نہیں دوہراؤں گا۔ صبح کی نماز کے لیے جگاتے تھے اور کیکر والی مسجد میں لوگوں کو لے جاتے تھے۔ قاضی عرفان الحق سے یارانہ تھا اب یہ باتیں جاننے والے بس ہم اور آپ ہیں۔ مرحوم بھی اللہ کو پیارے ہوئے۔ ان کا خوش گلو بھانجہ ملا تھا۔ وہ کہتا تھا۔ انا للہ وانا الیہ راجعون"

۱۳ر فروری ۵۳ء

"اللہ ہی جانے کیا گزرنے والی ہے۔ جینے کے ساتھ گھن پسنے کی مضرب المثل سنتے چلے آئے تھے۔ اب کے گھن کے ساتھ پسنے پستے شاید دیکھ لیں۔ بلکہ ممکن ہے گھن بچ جائے اور پسنے ہی پسنے پس جائیں۔ باقی ہم تو توبہ کیے ہی بیٹھے ہیں"

۱۱ر دسمبر ۵۶ء

"ہم نے شاگردی ختم کہاں کی ہے۔ ابھی تو مکتب سے نکل کر اسکول میں پہنچے ہیں۔ خیر۔ کچھ لوگ ہیں جنہیں ماحول اور معاشرے سے زیادہ اقتصادی حالات نے مجبور کر رکھا ہے۔ مفتی کفایت اللہ جیسے بزرگوں سے کیے بدگمانی ہو سکتی ہے کہ وہ اپنے بیٹے کو عالمِ دین بنانے کی بجائے ایم۔ اے پاس کرا کر خوش ہوئے ہوں گے۔ مگر مجبور تھے کیا کرتے۔

۶ر ستمبر ۶۱ء

اس آخری ادب پارے پر یہ اقتباسات ختم کرتا ہوں یہ ۲۱ر جون ۶۲ء کا مکتوب ہے۔

"حضرت امیر خسروؒ کا منڈھا س کر کون ہے جس کی آنکھوں میں آنسو نہ آجاتے ہوں حضرت امیر خسروؒ کیا کیا چیزیں چھوڑ گئے ہیں۔ رخصتیاں لکھنے کی بہتوں نے کوشش کی ہے لیکن جو اثر حضرت امیر کے منڈھے میں ہے وہ کسی کو نصیب نہیں ہوا۔ "ہم تو بابل، تیرے گھر کی چڑیاں جگیں اور اڑ جائیں"۔ بھلا کوئی کیا لکھے گا"۔

مرزا ہادی رسوا کی ایک بیاض

ڈاکٹر میمونہ انصاری

مرزا محمد ہادی رسوا شاعری میں مرزا تخلص کرتے تھے اور میدانِ سخن کے ایسے شہسوار، جن کی گرد کو بھی ان کے معاصرین میں سے چند ہی پہونچ سکے ہیں۔ انہوں نے غزل، مثنوی، قصیدہ، ہجو، سلام غرض جملہ اصنافِ سخن پر طبع آزمائی کی۔ قادر الکلامی اور زود گوئی کا یہ عالم تھا کہ مطالعہ کے دوران جو پڑھتے بے دریغ نظم کرتے چلے جاتے، فی البدیہہ اشعار کہنے میں آمد ہی تھی۔ کسی مصرعہ پر غزل کہنے بیٹھتے تو دو غزلہ اور سہ غزلہ کہہ کر بھی طبیعت کو سیری نہ ہوتی۔!

غزل اس رنگ کی ایک اور بھی لکھنا پڑی مرزا
نہیں رکتی ہے طبیعت اہلِ معنی کی رواں ہو کر

مرزا کو فلسفۂ شعر اور فنِ شعر پر ایسا عبور تھا کہ جس عنوان پر قلم اٹھایا اس کے بحرِ ذخار کی تہہ سے دُرِ شاہوار لے آئے۔ اصلاحِ سخن میں پیش پیش، اپنے معاصرین سے مجددِ فن اور مجتہدِ فن کے خطابات حاصل کئے۔ وقت کی ستم ظریفی دیکھئے کہ آج ایسے سخن گو کا کلام ناپید ہے۔ ان کی ضخیم کلیات اور تمام سرمایہ سخن تلف ہو چکا ہے۔ آج اگر آپ ان کا کلام تلاش کرنا چاہیں، تو اس سلسلہ میں ایک آدھ مضمون یا امراؤ جان ادا میں چند غزلیں جو انہوں نے اس ناول کے مشاعرے میں فرضی کرداروں کی زبان سے پڑھوائی ہیں، چند مضمونوں اور کچھ متفرق غزلوں کے علاوہ کچھ نہ ملے گا۔ ریسرچ کے دوران مرزا مرحوم کی ایک بیاض مل گئی تھی جس کا مجملاً تذکرہ میں نے اپنے تحقیقی مقالہ میں بھی کیا ہے۔ اس وقت میرا خیال تھا کہ اس کی جملہ غزلیں شاملِ کتاب کر دوں۔ لیکن اس بیاض پر تحقیق مکمل نہ ہو پائی تھی۔ اس لئے بات ٹل گئی۔

شیخ ممتاز حسین جونپوری مرحوم نے یہ بیاض سید شہنشاہ حسین رضوی ایڈووکیٹ لکھنؤ سے حاصل کی۔ سید صاحب موصوف مرزا رسوا کے رفیق اور دوست تھے اور ان کے مرزا مرحوم سے خاندانی تعلقات بھی تھے۔ انہوں نے ایک دفعہ ممتاز حسین جونپوری سے تذکرہ کیا کہ جب مرزا مرحوم آخری مرتبہ حیدر آباد دکن سے لکھنؤ آئے تھے اور نواب شفیع علی خان مرحوم کے یہاں مہمان تھے اس موقع پر انہوں نے خود یہ بیاض مجھے بطور یادگار دی تھی۔ اس پر جو کچھ غزلیں اور متفرق اشعار درج ہیں۔ خود مرزا نے دستِ خاص سے لکھے ہیں۔ سید صاحب کے اس بیان کی تائید ممتاز حسین جونپوری نے اپنے مضمون میں بھی کی ہے، جو سرفراز لکھنؤ ۲ جولائی ۱۹۵۵ء میں بعنوان "ڈاکٹر مرزا ہادی رسوا کی آخری بیاض" شائع ہوا۔ میں نے یہ بیاض شفیع صاحب مرحوم کے پاس دیکھی تھی۔ اور انہوں نے میری خواہش پر ان متفرق غزلیات کی ایک نقل خود اپنے قلم کی عنایت کی۔ جو اس وقت بھی میرے پاس محفوظ ہے۔

شیخ ممتاز حسین جونپوری نے اپنے مضمون میں بہ اصرار لکھا ہے کہ بیاض کے یہ اشعار مرزا مرحوم کے آخری زمانہ حیات میں لکھے

گئے! وہ کہتے ہیں۔

"ایک دوسرا سوال یہ ہے کہ اس بیاض میں جو کچھ ہے۔ یہ اُن کا آخری کلام ہے کہ نہیں ہے آخری کلام ہونے کا ثبوت تو یہ ہے کہ شہنشاہ صاحب کا قول بحوالہ مرزا صاحب خود سب سے بڑی تصدیق ہے دوسرے یہ کہ بیاض جو نو انگل لمبی اور پانچ انگل چوڑی ہے۔ اس کی جلد پر سنہری حرفوں میں یہ الفاظ منقوش تھے۔ "فدا علی خدمت اسٹیشنری مرچنٹ پتھر گٹی حیدرآباد دکن" ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرزا صاحب نے اپنے زمانہ قیام حیدرآباد ہی میں خرید کی ہوگی۔ کیونکہ اسی بیاض کے پہلے صفحہ پر مرزا صاحب نے خود پنسل سے تحریر فرمایا ہے۔

یوم پنجشنبہ ۲۲ اور ۱۳۲۵ف خریدشد مطابق ۲۵ اکتوبر ۱۹۲۶ء
۲۰ ربیع الثانی ۱۳۴۴ھ ہجری۔ پھر دوسری سطر میں تحریر ہے۔ بعاد دل
رخصت خاص دو ماہ تاریخ ۲ اور ۱۳۳۶ف سے شروع ہوتی ہے،
مطابق یکم نومبر ۱۹۲۶ء۔"

یہ دلیل کہ سید شہنشاہ حسین کا قول بحوالہ مرزا صاحب خود بڑی تصدیق ہے۔ کچھ وزنی ہے ۱۹۳۱ء میں مرزا مرحوم آخری مرتبہ لکھنؤ آئے اور ۱۹۳۵ء تک جس وقت یہ بیاض ممتاز حسین جونپوری کو دی گئی۔ ایک طویل عرصہ ہے۔ اس دوران جو حادثات اور انقلابات رونما ہوتے۔ ان کے بعد ایک چھوٹی سی بات کے سلسلے میں سید صاحب کے حافظہ پر بھروسہ کرنا کچھ مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ یہ روئداد ذہن سے نکل سکتی ہے۔ جو سنی مرزا مرحوم کے دست خاص سے اس بیاض پر لکھی ہوئی ہیں۔ ان سے صرف اتنا ثابت ہوتا ہے کہ یہ نوٹ بک حیدرآباد میں ۱۹۲۶ء میں خریدی گئی۔ اور نومبر میں اس پر لکھنا شروع کیا گیا۔ اس سے چار پانچ سال کے بعد مرزا انتقال کر گئے۔ اور ان کی زندگی کا یہ آخری زمانہ تھا۔ اس ساری تفصیل سے یہ نتیجہ کب نکلتا ہے کہ مرزا نے ضروری طور پر تازہ کلام ہی اس نوٹ بک میں تحریر کیا ہوگا۔ اور پرانا کلام اس پر نہیں لکھ سکتے؟

بات دراصل یوں ہے کہ مرزا کے آخری دور حیات میں ان کے کلام کی لوگوں کو تلاش ہوئی۔ اور اب مرزا کو بھی احساس ہوا کہ ان کا قیمتی سرمایہ سخن برباد ہو چکا ہے۔ مرزا کا ضخیم دیوان اور کلیات حکیم ممتاز حسین ثمانی۔ افتخار حسین اور مرزا ہادی عزیز لکھنوی وغیرہم نے خود دیکھا تھا۔ دائرہ ادبیہ، انجمن معیار کے اراکین کے ساتھ شعر و شاعری کی طویل نشستیں ہوا کرتی تھیں۔ علی حیدر نظم طباطبائی[1] جب حیدرآباد سے لکھنؤ آتے۔ مرزا کے حلقہ احباب میں رونق آجاتی اور شعر و شاعری کے چرچے بڑھ جاتے۔ اس کے علاوہ مرزا نے لکھنؤ کے بہت سے تاریخی مشاعروں میں غزلیں پڑھی تھیں ان کی سخن دانی کا لوہا سب ہی مانتے تھے۔ لیکن اب وہ سب کچھ تلف ہو گیا تھا۔ اپنی یادداشت پر بھروسہ کر کے خود مرزا ہی نے اپنا منتشر کلام جمع کرنا چاہا جس کے لئے شدومد سے تیاری ہوئی۔ نوٹ بک خریدی گئی۔ اور حافظہ میں جو دو چار غزلیں اور متفرق اشعار تھے وہ انہوں نے بیاض پر منتقل کر دیئے۔ اس دعوے کے ثبوت میں مرزا کی وہ غزل پیش کی جا سکتی ہے جو انہوں نے خواجہ وزیر کے اس مصرعہ پر کہی تھی۔

چلا ہے او دل راحت طلب کیا شاماں ہو کر

[1] یہ غضلیں اثر لکھنوی نے اپنے لڑکپن میں دیکھی تھیں۔

مرزا کی اس غزل کا مطلع تھا ؎

ادائے شرم پہ نازاں ہو نظروں سے نہاں ہو کر
ستم کرتے ہو در پردہ شہ یک آسماں ہو کر

خواجہ وزیر کے مصرعے کی مبالغہ آمیز تعریف کر کے کسی نے مرزا کو بھڑکا دیا تھا بچنا کچھ اسی زمین میں مرزا نے دو غزلہ کہا۔ ہادی عزیز نے اس واقعہ کا تذکرہ اپنے مضمون میں بھی کیا ہے۔ اس غزل کی قدامت کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ جنوری ۱۹۱۱ء کے انا ظر لکھنؤ صفحہ ۹۴ پر بھی یہ دو غزلہ شائع ہو چکا ہے۔ مذکورہ بیاض میں بھی اس غزل کے چار شعر درج ہیں۔ پھر عجب اتفاق یہ ہے کہ مطلع پہلی غزل کا ہے اور باقی تین اشعار غزل ثانی کے ہیں۔ گویا کہ بیاض میں لکھتے وقت مرزا کو اس طویل غزل کے صرف چار شعر یاد آئے وہی لکھ دیئے۔

مرزا کی ایک اور غزل ہے ؎

راحتیں طول و عرض کی صرف واماں ہو گئیں
زندگی جن شکلوں سے تھی وہ آساں ہو گئیں

اس غزل کے نو اشعار عزیز نے نقل کئے ہیں۔ مرزا نے بیاض میں صرف پانچ شعر لکھے ہیں۔ اور مطلع اول کی جگہ مطلع ثانی ہے۔ اسی طرح چند اشعار اور چند غزلیں اس بیاض کی دوسری جگہوں پر بھی مل ہیں۔

اسی مضمون میں آگے چل کر ممتاز حسین جونپوری لکھتے ہیں!

"بیاض کے صفحہ دوم پر پہلی غزل مذکور کے قافیے جوش، دوش، ہوش وغیرہ تحریر ہیں۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ یہ بیاض کوئی صاف شدہ غزلوں کی بیاض نہیں۔ اس میں جا بجا مگر بہت کم یکے از ہزار الفاظ قلمزد اور ترقی کر کے دوسرے ترمیمی الفاظ ملتے ہیں۔ اس سے مرزا صاحب کی موزوں طبعی اور حاضر طبعی اور خاطر جمعی کا پتہ چلتا ہے۔ مرزا صاحب کو نادل اور مضامین لکھتے اور اشعار نظم کرتے میں نے دیکھا ہے۔ وہ اس طرح لکھتے یا بولتے جاتے تھے۔ جیسے کوئی زبانی رٹی ہوئی چیز سناتا ہو۔ اس بیان سے اس کی تائید ہوتی ہے کہ مرزا صاحب کی شعر گوئی کا کیا طریقہ تھا اور کتنی سجی ہوئی تحریر مرزا صاحب کی ہوتی تھی۔ اس بیاض میں ایک شعر کی ترمیم یوں ہے۔

ترمیم شدہ! میری حالت اور تھی اس کی طبیعت اور تھی
پہلے نظم کا قلمزد مصرع!
کس کو دیکھا کیا کہ کیونکر زباں بندی ہوئی
آج تو ناصح بھی مجھ کو دیکھ کر خاموش تھا

سرفراز لکھنؤ، ۲ جولائی ۱۹۵۵ء

شیخ صاحب مرحوم کا یہ بیان بھی ہمارے دعوے کی تائید کرتا ہے۔ کہ مرزا حافظہ پر زور ڈال کر اشعار لکھنے کی کوشش کر رہے

تھے۔ جو شعر یاد نہیں آتا یا مصرع بھول جاتے۔ اس کی جگہ نیا مصرعہ یا شعر بڑھا دیتے۔ اس میں شک نہیں کہ آخری زمانے میں بھی ان کی طبیعت کی روانی اور شعر گوئی کی صلاحیت میں فرق نہیں آیا تھا۔ زمین، قافیہ اور ردیف کے مطابق شعر پر شعر اور مصرعہ پر مصرعہ لگانا ان کے لئے کوئی مشکل بات نہیں تھی۔ وہ اکثر دو غزلے، سہ غزلے کہہ دیتے تھے۔

الفاظ میں شائع شدہ غزل میں کا ذکر میں نے اس سے پہلے کیا ہے۔ جس کو ہادی عزیز نے بھی اپنے مضمون میں شائع کیا تھا اس بیاض میں بھی موجود ہے۔ غور سے دیکھئے تو اس میں گیارہ اشعار کا اضافہ ہو گیا ہے۔ چند اشعار الفاظ میں نہیں ہیں اور عزیز لکھنوی نے لکھے ہیں۔ چند اشعار عزیز نے نہیں لکھے اور الفاظ کی مطبوعہ غزل میں شامل ہیں۔ چند دونوں جگہ غائب ہیں۔ لیکن بیاض میں موجود ہیں۔ حاصل کلام یہ ہے کہ مرزا کی زود گوئی کا کوئی ٹھکانا نہیں تھا۔ آخر عمر میں بھی انہیں شعر کہنے سے کوئی چیز مانع نہیں تھی۔ لیکن یہ کہنا کہ بیاض میں آخر عمر کا کلام ہے، غلط ہے! بیاض بنیادی طور پر اسی لئے تیار کی گئی تھی کہ مرتا گزشتہ کلام حافظہ پر زور ڈال کر یا اِدھر اُدھر سے جوڑ توڑ کر اس میں یکجا کریں گے۔ لیکن جب حافظہ نے کام نہ دیا تو نئے اشعار کہنے کی کوشش کی ہوگی۔ یہی وجہ ہے کہ اس بیاض میں چند غزلیں اور کچھ متفرق اشعار ایسے بھی ملتے ہیں۔ جن کا سراغ اب تک کسی رسالے میں مجھے نہ ملا۔ بہت ممکن ہے کہ یہ نیا اور تازہ کلام ہو۔ بہر حال بیاض کی افادیت سے انکار نہیں۔ اس میں چند غزلیں ایسی ہیں جو اب کہیں سے بھی دستیاب نہیں ہو سکتیں۔ ان کا اس طرح یکجا ہو جانا دسوا کے طالب علموں کے لئے کسی دلچسپی سے کم نہیں اور ہمارے لئے ایک قیمتی متاع!

(۱)

بزم ساقی میں عجب اک شور نوشا نوش تھا
خواستگارِ جام تھا جس کو ذرا بھی ہوش تھا

ساقی فیاض تھا عیش و طرب کا جوش تھا
ایسی محفل تھی کہ جس کو ہوش تھا بے ہوش تھا

اپنی اس عظمت کدے میں عمر گزری چند سال
فرش جس کی یہ زمیں تھی عرش بالا پوش تھا

یاد ہے اس بزم میں بڑھ بڑھ کر اس کا بولنا
معرکہ بے امتحاں کے غیر کیوں روپوش تھا

خوب چمکارا ہوا راہِ وفا میں دے کے سر
یہ وہ منزل تھی کہ جس میں سر و بال و دوش تھا

سامنا بھی تھا تو عرضِ مدعا ممکن نہ تھا
وہ غرورِ حسن سے میں رعب سے خاموش تھا

میری حالت اور تھی اس کی طبیعت اور تھی
آج تو ناصح بھی مجھ کو دیکھ کر خاموش تھا

خوب کام آیا ترے مشقِ ستم کے واسطے
کیا غم اس سر کا جو اے قاتل وبالِ دوش تھا

قدر داں کوئی نہ تھا اس گنج باد آورد کا
رائیگاں بازارِ حیرت میں متاعِ ہوش تھا

اب تو سنتے ہیں کہ پامالِ ستم ہونے کو ہے
یہ وہی دل ہے جو اک دن زینتِ آغوش تھا

جو ملا ساقی کے ہاتھوں شکر کر کے لے لیا
ہوش کس کو؟ کون پوچھے نیش تھا یا نوش تھا

اعتبارِ رنگ و بو یا امتیازِ صوت و حرف
عالمِ ایجاد اک نیرنگِ چشم و گوش تھا

آج مجھ کو میری خودداری نے دھوکہ دیدیا
رخصتِ عرضِ تمنا تھی مگر خاموش تھا

بے خودی کو یا خدائی کہہ گئے ہیں رازدار
عاشق و معشوق میں حائل طلسم ہوش تھا

بات کرتے ہی دلوں کے بھید منہ پر آ گئے
حسن ظن مرزا ہمیں بھی تھا جو تو خاموش تھا

غزلِ دیگر (۲)

قتل کو میرے وہ کھینچے ہوئے تلوار آیا
اس نزاکت سے کہ قاتل پہ مجھے پیار آیا

وہ ہمیں دیکھ لیں ہم انہیں نہ دیکھیں نہ سہی
یہ تو سمجھیں کہ کوئی طالبِ دیدار آیا

غرض بازارِ وفا جذب ذلیخا نہ ہوا
جائے غیرت ہے کہ یوسف سرِ بازار آیا

باغباں شاد کہ بلبل کا نشیمن اجڑا
خوش ہے صیاد کہ اک تازہ گرفتار آیا

(۳)

ستم کرے جو وہ قاتل کبھی گلا نہ کرے
اگر نصیب ہو یہ درد تو دوا نہ کرے

کبھی تھی آپ کی الفت مجھے بھی دورِ زماں
خدا کسی کو اس حالت میں مبتلا نہ کرے

میں وہ مریض کہ میری دوا ہے تیرے ہاتھ
تو وہ طبیب کہ مر جاؤں میں دوا نہ کرے

اشارہ شوق کا یہ ہے کہ حالِ دل کہئے
اور اس سے کہئے جو اپنا کبھی کہا نہ کرے

فغاں میں آہ میں نالہ میں جذب میں پہروں
اثر نہیں ہے وگرنہ رقیب کیا نہ کرے

یہاں یہ شوق کہ جو کچھ ہوں حالِ دل کہئے
انہیں یہ ہے[1] کہ کوئی عرضِ مدعا نہ کرے

(۴)

بے چین نہ ہو درد سے آرام یہی ہے
مرنے کا مزہ اے دلِ ناکام یہی ہے

ان ہاتھوں سے تم زہر اگر ہم کو پلا دو
ہم سمجھیں کہ بس بادہ گلفام یہی ہے

دیکھو کبھی آئینہ کبھی زلف سنوارو
عالم میں تمہارے سحر و شام یہی ہے

سچ کہتا ہوں مرنے کو مرے سہل سمجھئے
میں آپ کا عاشق ہوں مرا کام یہی ہے

اشعار مرے سن کے کہا کون سے مرزا
کیا ہو جو بتا دوں کہ مرا نام یہی ہے

(۵)

صبر آتا ہے نہ آتا ہے وہیں سے کوئی
ڈھونڈ لاتے تجھے اے موت کہیں سے کوئی

او یہ تو سب تیری محفل میں جمے بیٹھے ہیں
بار بار اٹھنے کو کہتے ہیں نہیں سے کوئی

کیوں نہ رویا کروں میں دیکھ کے پہلو اپنا
اٹھ گیا ہے مرا دل سے کے یہیں سے کوئی

سائلوں کے لئے اب کوئی سزا ہو تجویز
جانتے ہو کہ نہ مانے گا نہیں سے کوئی

بے خودی میں یہی ہر ایک سے کہہ دیتا ہوں
پوچھ لے جا کے مرا حال انہیں سے کوئی

[1] مصرعہ اس طرح ہوگا: انہیں یہ ضد ہے کوئی عرضِ مدعا نہ کرے (میمونہ)

خاک میں تو نے ملایا ہے کہاں مرزا کو
حیف اتنا بھی نہ پوچھے گا زمیں سے کوئی

(۶)

وہ دن بھی ہونگے کہ ہم باغوں میں پینے جائینگے
دیکھیئے فصلِ خزاں کے کب مہینے جائیں گے
حضرت ناصح نہیں ممکن مری وحشت کا ساتھ
وحشت میں چاک گریباں آپ سینے جائیں گے
زندگی دولت جوانی بے خودی معشوق دل
پھر ملیں گے بھی، جو یہ سامان چھینے جائیں گے
موت ہی کو زندگی کہنا اگر ہے رسمِ عشق
مرنے والے آپکے، قبروں میں جیتے جائیں گے
غیر سے تم کو محبت اور ہم سے دشمنی
میل بھی ہوگا تو دل سے یہ کینے جائیں گے

اپنی قسمت راہ پہ آئے تو مرزا دیکھنا
کربلا ہوتے ہوئے اب کی مدینے جائینگے

(۷)

حیرانیٔ نگاہ تماشا کرے کوئی
صورت وہ روبرو ہے کہ دیکھا کرے کوئی
مشکل ہے ضبطِ گریہ بے اختیار کا
کب تک نگہبانیئے دریا کرے کوئی
گو ادعائے شوق کے بالکل خلاف ہو
لیکن یہ مصلحت ہے کہ پردہ کرے کوئی
ہاں اے نگاہ شوق مناسب ہے احتیاط
ایسا نہ ہو کہ بزم میں چرچا کرے کوئی
ہاں دیکھنا ہے اہلِ جنوں کا بھی امتیاز
مجنوں سے جا کے شکوہِ لیلےٰ کرے کوئی
دل بے نیاز اور طبیعت حیا پسند
وہ کیا کریں جو خواہش بے جا کرے کوئی
سمجھا ہوں جو مراد ہے اس چیر چھاڑ سے
ناصح کو بھی ہوس ہے کہ رسوا کرے کوئی
دل دینے میں تو عذر کبھی تقاضا نہ آج ہے
لیکن یہ جانتا ہوں تقاضا کرے کوئی

لے

لیکن یہ چاہتا ہوں اچھا کرے کوئی

(۸)

ڈھونڈ لیں عذر کوئی جی سے گزرنے کے لئے
کیوں جئیں اس ستم ایجاد پہ مرنے کے لئے
ہم صفیروں کو مبارک ہوں اسیری کے مزے
ہم طلب ہوتے ہیں صدقے میں اترنے کے لئے
کیا اجارہ ہے اگر تم نہیں بنتے قاتل
مل ہی جائے گا بہانہ کوئی مرنے کے لئے
مدتوں میں دلِ بے تاب کو ہوتا ہے سکوں
وہ بھی دم بھر ترے کوچے میں ٹھہرنے کے لئے
کچھ تو ٹھہریں مری میت کے اٹھانے والے
وقت تھوڑا سا ملے ان کو سنورنے کے لئے

لے بیاض میں مصرعہ اول نہ تھا۔ ویسے ہی یہاں بھی نقل کر دیا گیا ہے۔

(۹)

ادائے شرم پہ نازاں ہو نظروں سے نہاں ہو کر — ستم کرتے ہو در پردہ شریکِ آسماں ہو کر
محیطِ آسماں نے مجکو آخر گھیر کر مارا — لگائے ہر طرف سے تیر ظالم نے کماں ہو کر
حیا کی شوخیوں سے اٹھتے اٹھتے جھک گئیں نظریں — مری قسمت سے انکے تیر بھی آئے کماں ہو کر

تری باتوں کو دہراتی ہے فرقت میں زباں ہو کر
یہ میرے منہ میں گویا رہتی ہے تیری زباں ہو کر

(۱۰)

ایک میں ہوں اک عدد تقدیر دیکھا چاہئے — ایک تو ہے اک تری تصویر دیکھا چاہئے
غیر بھی دشمن ہے میرا آپ بھی ہیں تاک میں — کارگر ہوتا ہے کس کا تیر دیکھا چاہئے
غیر کو نامہ لکھا ہے اس نے میرے خون سے — شوخی و رنگینیٔ تحریر دیکھا چاہئے
غیر کو میری طرح ہے شعر گوئی کی ہوس — سیکھتا ہے شوخیٔ تحریر دیکھا چاہئے

(۱۱)

کیا ہنسی کھیل دل لگانا ہے — دل کا آنا قضا کا آنا ہے
دلِ ناداں سے کیا فریب کروں — اسکے پہلو سے اٹھ کے آنا ہے

دشت میں بھی تو دل نہیں لگتا
اِس جنوں کا کہیں ٹھکانا ہے

(۱۲)

شعر گوئی فقط بہانہ تھا — حال دل کا انہیں سنانا تھا
تجھ سے کیا چوک ہو گئی قاصد — ساتھ ہی اس کرے کے آنا تھا
کچھ نہ پوچھو شباب کا عالم — کچھ عجب زمانا تھا

کچھ دنوں ہم سے دوستی رکھتے
دشمنوں کو بھی آزمانا تھا

(۱۳)

صورتیں امید کی خواب پریشاں ہو گئیں — سامنے آنکھوں کے آئیں اور پنہاں ہو گئیں
راحتیں طولِ مرض کی صرف درماں ہو گئیں — زندگی جن مشکلوں سے تھی وہ آساں ہو گئیں
پنجۂ وحشت نے سینے پر جو کیں گل کاریاں — فصلِ گل میں زینتِ چاک گریباں ہو گئیں

بے مروت سی جو قبریں کوچۂ وحشت میں تھیں — وہ بھی آخر صرفِ استحکامِ زنداں ہو گئیں
ان سے کیا لطفِ تعلق ان سے کیا دل بستگی
غیر کے ماتم میں جو زلفیں پریشاں ہو گئیں

(۱۴)

وردِ دل کی لذتیں صرفِ شبِ غم ہو گئیں — طولِ فرقت سے بہت بے تابیاں کم ہو گئیں
ہم نشیں دیکھی نہ تو نے داستانِ ہجر کی — صحبتیں جنھیں نہ پائی تھیں کہ برہم ہو گئیں
ہم کو بھی کیا کیا مزے کی داستانیں یاد تھیں — لیکن اب تمہیدِ ذکرِ دردِ ماتم ہو گئیں

دل یہ کہتا ہے فراقِ ماہ و انجم دیکھ کر
ہائے کیا کیا صحبتیں دونوں[1] کی برہم ہو گئیں

(۱۵)

تیر جاتے دل دشمن میں نہ پیکاں خالی — آرزوئیں مری جاتیں مرے ارماں خالی
تم سلامت رہو دامن میں الجھنے والے — ہم کہاں وحشت سے اے خارِ مغیلاں خالی
کشتۂ عشرت قاتل ہوں مرے ماتم میں
نوحہ خوانی کو جو آئے بھی غزل خواں خالی

(۱۶)

سر سے ٹلتی ہیں شبِ غم کی بلائیں کیونکر — یا خدا ہوتی ہیں مقبول دعائیں کیوں کر
دیکھو دیکھو مرے رونے کا تماشا دیکھو — اودی ساون میں برستی ہیں گھٹائیں کیوں کر
نہ سہی عشق، محبت بھی ہے آخر کوئی شے — رسم بڑھ جائے کسی سے تو گھٹائیں کیوں کر

وصل کی رات ہے پہلے سے بتا دو ہم کو
تم کسی بات پہ روٹھو تو منائیں کیوں کر

غزلِ دیگر

ہمنشینوں سے چھپا کر تمہیں چاہیں کیوں کر — چھپ سکیں گی یہ محبت کی نگاہیں کیوں کر
ضد بھی اک وضع ہے چاہت وہ نباہیں کیونکر — جو انہیں چاہے بھلا وہ انہیں چاہیں کیوں کر
مجھ سے کیا پوچھتے ہو ناز و کرشمہ کیا ہے — قتل کی اپنی بتا دوں تمہیں راہیں کیوں کر
سخت بے درد ہو بے رحم ہو کیا پوچھتے ہو — نکلیں ارمان بھرے دل سے یہ آہیں کیوں کر
شرم کچھ اور ہے بھینپی ہوئی چتون کچھ اور — غیر سے مل کے ملیں گی یہ نگاہیں کیوں کر

[1] امراؤ جان ادا میں یہاں "راتوں" ہے۔

متفرق اشعار غزل

کیوں حد سے بڑھ گئے ہیں کیا آسمان پر ہیں — نازاں بہت جو اپنے اونچے مکان پر ہیں

تڑپنا لوٹنا راتوں کا بجھ کر کیا دے ہے ہمدم — وہی ہم ہیں کہ اک کروٹ بھی شکل سے بدلتے ہیں

مہر کا نام تو روشن ہے جہاں میں مرزا — اک چراغ اور سرِ راہ جلاتے جاؤ

سب پھول چن کے لائے ہم دانے کے لئے — ہم سے کوئی پوچھے ہم کیوں گئے چمن میں

بعد توبہ کے بھی ہے دل میں یہ حسرت باقی — دے کے قسمیں کوئی اک جام پلا دے مجھ کو

کیا اٹھ کے گلے سے وہ لپٹ جائیں گے مرزا — بالفرض اگر زہر بھی کھاتے ہوئے دیکھا

کھینچ لو تیغ کو بن سر کے جھکائے نہ بنے — تم بگڑ جاؤ تو کچھ میرے بنائے نہ بنے

آخر آذر نے دکھایا تجھ کو — کیا کرے جب تری تصویر بنائے نہ بنے

دیکھئے فقرہ کوئی چلتا ہوا — چل نکلئے چرخِ نیلی فام سے

بیاض یہیں ختم ہو جاتی ہے۔ بیاض میں کل ۱۴۴ صفحات ہیں۔ جس میں سے صرف ۲۲ صفحات سیاہی یا پنسل سے لکھے ہوئے ہیں۔ باقی سادہ ہیں۔ جس ترتیب سے غزلیں درج تھیں وہ ترتیب یہاں بھی بحال رکھی گئی ہے۔

یہ رسوا کا آوارہ کلام تھا۔ جو ادھر اُدھر سے ملا کر جمع کر دیا ہے۔ میرا خیال ہے رسوا کا کلام ردّی کے بھاؤ بکنے اور تباہ ہو جانے کے باوجود اور ابھی دوسرے ٹھکانوں پر ہوگا۔ جو ابھی ہماری دسترس میں نہیں آسکے ہیں۔ میں رسوا کی تحقیق کے سلسلے میں ابھی تھک ہار کر نہیں بیٹھی ہوں۔ میرا خیال ہے کہ رسوا پر کام کرنے کے لئے ابھی اور گوشے بھی ہیں۔ بحیثیت شاعر اتنے سے کلام پر ہم ان کی شاعری کا درجہ متعین کرنے سے قاصر ہیں۔ مگر ان کی شاعری کا یہ انداز اور تیور بتا رہے ہیں کہ یقیناً رسوا کی شاعری ہماری کلاسیکی شاعری کی متاع میں ایک گراں بہا اضافہ ہے۔ شاعر کی حیثیت سے بھی رسوا کا ادبی مرتبہ کچھ کم نہیں۔ ہمارے نقادوں کو لازماً اس طرف بھی توجہ کرنا چاہئے ورنہ رسوا کا مطالعہ تشنہ اور ان کی ادبی شخصیت ادھوری رہ جائے گی۔

جلیلؔ غزل کے آئینے میں

کسریٰ منہاس

جلیلؔ کی زندگی کے چند پہلو

حافظ جلیل حسن نام تخلص جلیلؔ[1] شاعری میں امیر مینائیؒ کے شاگرد و جانشین تھے اور نظام دکن کے استاد[2] تھے جن سے انہوں نے جلیلؔ[3] القدر، فصاحت[4] جنگ بہادر اور امام[5] الفن کے خطابات پائے۔ مانک پور ان کا وطن تھا جہاں کے شرفا میں ان کا شمار ہوتا تھا۔ ان کا خاندان بہ اعتبار علم و فضل و بہ لحاظ زہد و تقویٰ ایک مشہور خاندان تھا۔ خود جلیلؔ بھی ایک نیک سیرت، پاکباز، باشرع انسان کہے جاتے تھے۔ اور صوم و صلوٰۃ کے پابند تھے۔ بیس سال کی عمر میں امیر مینائیؒ سے تلمذ اختیار کیا۔ اور بہت تھوڑے عرصے میں امیرؔ کے بہترین شاگردوں میں شمار ہونے لگے۔ ان دنوں رام پور میں ہندوستان بھر کے ارباب علم و فن جمع ہو گئے تھے۔ منجملہ دوسرے اہل کمال کے داغؔ، امیرؔ، جلالؔ، تسلیمؔ ایسے باکمال شعراء دربار رام پور کی رونق بڑھا رہے تھے۔ امیر اللغات پر بھی کام ہو رہا تھا۔ ممتاز علی آہؔ[6] دفتر امیر اللغات کے سیکرٹری تھے۔ ان کے جانے کے بعد امیر کی نگاہِ انتخاب اس عہدے[7] کے لئے جلیلؔ پر پڑی اور وہ رام پور میں کئی سال ترتیب لغت میں مصروف رہے۔ جب زمانہ بدلا تو پہلے داغؔ عازم حیدرآباد ہوئے پھر ان کی کوشش سے میر محبوب علی خان نظام دکن نے امیرؔ کو حیدرآباد[8] آنے کی دعوت دی۔ یہ امیرؔ کی زندگی کا آخری زمانہ

---

۱ جلیلؔ ۱۲۸۳ھ میں مانک پور (یوپی) میں پیدا ہوئے۔ (سخنوران دکن مرتبہ سکین عابدی مطبوعہ حیدرآباد دکن ص ۱۵۸)
شاعروں کا البم مرتبہ زوار حسین زیدی میں تاریخ ولادت ۱۲۸۶ھ درج ہے جو غلط ہے (شاعروں کا البم ص ۳۴)
۱۳۰۳ھ میں حضرت امیرؔ کے حلقۂ تلامذہ میں شامل ہوئے۔ ۱۳۰۴ھ میں جب رام پور میں امیر اللغات کا دفتر قائم ہوا تو امیرؔ نے جلیلؔ کو لکھنؤ سے طلب کیا۔ (آج کل دہلی جنوری ۱۹۵۸ء ص ۱۳) ۱۰ جمادی الاول ۱۳۱۸ھ پنجشنبہ کو حیدرآباد (دکن) پہنچے (سوانح امیر مینائیؒ مؤلفہ جلیلؔ مصنوعہ حیدرآباد دکن ص ۶۰)۔

۲ شاہ آصف نے ۱۶ شوال ۱۳۲۷ھ کو جلیلؔ کو اپنی استادی کا شرف بخشا۔

۳ ۱۳۲۳ھ میں حضرت غفران مکاں نے جلیلؔ القدر لقب عطا کیا۔

۴ ۱۳۳۵ھ میں فصاحت جنگ اور ۱۳۵۲ھ میں ۵ امام الفن کا خطاب سلطان دکن میر عثمان علی خاں نے عطا کیا۔

۶ ممتاز علی آہؔ ارشد تلامذہ امیر مینائی میں شمار ہوتے تھے۔ ۱۵ رمضان المبارک ۱۳۵۴ھ کو داعی اجل کو لبیک کہا (امیر مینائی مؤلف آہؔ طبع لکھنؤ ص ۲۱)

۷ ۱۸۹۰ء میں جلیلؔ دفتر امیر اللغات کے سیکرٹری مقرر ہوئے۔ (حضرت امام الفن نواب فصاحت جنگ مؤلفہ قاضی عارف الوالعلائی طبع حیدرآباد دکن ص ۳۴)

۸ امیر ۱۲۷۵ھ میں رام پور گئے۔ ۱۰ جمادی الاول ۱۳۱۸ھ کو حیدرآباد دکن پہنچے اور ۱۸ جمادی الثانی ۱۳۱۸ھ کو انتقال فرمایا۔ (سوانح امیر مینائی مؤلفہ جلیلؔ طبع حیدرآباد ص ۲۶، ۶۰، ۶۱)

تھا۔ حیدرآباد گئے۔ تو اپنے ہمراہ اپنے شاگرد رشید جلیلؔ کو بھی لے گئے تھے۔ اس کے بعد جلیلؔ حیدرآباد ہی کے ہو کر رہ گئے۔ ۵ ستمبر ۱۹۰۶ء کو حیدرآباد دکن پہنچے اور ۷ جنوری ۱۹۴۶ء کو وہیں وفات پائی اور خطۂ صالحین میں دفن ہوئے۔ اس مختصر خاکے سے یہ اندازہ ہوگا کہ امیرؔ کو جلیلؔ پر کس قدر ناز تھا۔ ادھر جلیلؔ بھی امیر کو محض شعر و شاعری ہی میں اپنا استاد نہ خیال کرتے تھے، بلکہ اپنا مرشد روحانی بھی تصور کرتے تھے۔ جس طرح امیرؔ نے اپنے استاد امیرؔ سے محبت کی اور ان کا ادب ملحوظ خاطر رکھا یوں ہی جلیلؔ نے امیرؔ کی زندگی میں اور ان کے بعد بھی ان کے ساتھ اپنی عقیدت قائم رکھی۔ کہا جاتا ہے کہ جب تک چلنے پھرنے کے قابل رہے، امیرؔ کی قبر پر جا کر فاتحہ پڑھنا ان کا معمول رہا اور فرمایا کرتے تھے کہ حضرت (استاد) کے مزار سے مجھے فیض حاصل ہوتا ہے۔ اپنے استاد زادوں کی بھی دل سے عزت کرتے تھے۔ منکسر المزاج ایسے تھے کہ اپنی تعریف سننا انہیں پسند نہ تھا۔ ایسے موقع پر وہ کہا کرتے تھے کہ سلسلۂ عنایتی کا طریقہ یہ نہیں کہ اپنے کمال پر ناز کیا جائے۔ جلیلؔ نے حیدرآباد کے دو فرمانرواؤں کی استادی کا شرف حاصل کیا۔ ۱۹۰۵ء میں جب داغؔ کا انتقال ہوا تو ان کی جگہ جلیلؔ استاد شاہ مقرر ہوئے۔ میر محبوب علی خاں کی وفات پر ۱۹۱۱ء میں میر عثمان علی خاں تخت نشین ہوئے۔ انہوں نے بھی جلیلؔ کی شاگردی اختیار کی اور یہی نہیں بلکہ متعدد شہزادگانِ عالی اپنا کلام جلیلؔ کو دکھایا کرتے تھے۔ غرضیکہ دکن میں جلیلؔ کو وہ عزت نصیب ہوئی جو کسی دوسرے شاعر کو نہ ہوئی تھی۔ امرائے دکن سے ان کے تعلقات نہایت خوشگوار تھے۔ مہاراجہ کشن پرشاد شادؔ مدارالمہام دولت آصفیہ جلیلؔ کے حیدرآباد پہنچنے پر مددگار و معاون ہوئے تھے۔ کچھ عرصہ بعد مہاراجہ بہادر اپنا کلام جلیلؔ کو دکھانے لگے۔ اور انہیں کی وساطت سے جلیلؔ نظام دکن تک پہنچے۔ مہاراجہ کشن پرشاد کے علاوہ بھی متعدد امرائے دکن سے جلیلؔ کے روابط تھے۔ بہرحال جلیلؔ کو حیدرآباد میں بڑی عزت حاصل ہوئی۔ وہ ان معاشی تکالیف میں بھی مبتلا نہیں ہوئے جو عموماً کمالانِ فن کا حصہ ہیں۔ ان کی زندگی ایک پُرسکون زندگی تھی اور وہ اچھی گزار گئے۔ جلیلؔ کے بعد حیدرآباد میں شعر و سخن کی شمع گل ہو گئی۔ ۱۹۴۶ء میں جلیلؔ اللہ کو پیارے ہوئے اور ۱۹۴۷ء میں برصغیر کی تقسیم عمل میں آگئی اور خود نظام حیدرآباد کا تعلق حیدرآباد سے ختم ہو گیا۔ نہ دربار رہا نہ شاعرانِ دربار۔

جلیل کی شاعری کا پس منظر

اردو زبان کو ناہمواریوں سے پاک و صاف کرنے کا کام دہلی میں خاندانِ ذوقؔ[1] نے انجام دیا۔ بلکہ سچ پوچھئے تو ذوقؔ کا کلام بھی ناہمواریوں سے پاک نہیں۔ زبان کی صفائی کا سہرا نواب مرزا خان داغؔ کے سر ہے۔ لیکن لکھنؤ میں یہ کوشش بہت پہلے سے جاری تھی۔ وہاں ناسخؔ کے زمانے سے قدیم الفاظ کو دانستہ طور پر ترک کرنے، خوبصورت تراکیب کو ایجاد اور اختیار کرنے اور زبان کو قواعد کا پابند بنانے کا رجحان پایا جاتا تھا۔ علم و فضل کے اعتبار سے بھی ناسخؔ اور ان کے خاندان کے شعراء کا مقام بہت بلند رہا ہے۔ ناسخؔ اور آتشؔ کے سلسلۂ تلامذہ میں کئی ایسے نامور شعراء کا نام آتا ہے، جنہوں نے اردو شاعری کے قواعد ترتیب دیئے۔ ان میں سے بعض اساتذہ نے زبان کا محلِ استعمال اپنے اشعار کے ذریعے سمجھایا اور ان کا کلام سند کی حیثیت رکھتا ہے۔ چنانچہ رشکؔ، بحرؔ، صباؔ، اسیرؔ، وزیرؔ

---

[1] ذوقؔ المتوفی ۱۲۷۱ھ، ناسخؔ المتوفی ۱۲۵۴ھ، رشکؔ المتوفی ۱۲۸۴ھ، بحرؔ المتوفی ۱۲۸۰ھ، صباؔ المتوفی ۱۲۷۱ھ، اسیرؔ المتوفی ۱۲۹۹ھ وزیرؔ المتوفی ۱۲۷۰ھ، رندؔ المتوفی ۱۲۷۴ھ، آتشؔ المتوفی ۱۲۶۳ھ، مصحفیؔ المتوفی ۱۲۴۴ھ

رند، اور آخر میں امیر، جلال، تسلیم نے زبان کی خدمت کا حق ادا کیا۔ سلسلۂ مصحفی کے خاتم خود جلیل تھے۔ جنہوں نے اردو زبان اور اس کے مسائل پر غور و فکر کیا۔ دواوین کے علاوہ متعدد رسائل بھی ان کی تصنیف سے ہیں۔ ان رسائل میں قواعد زبان اور قواعد شاعری جیسے اہم موضوعات ہیں۔ تذکیر و تانیث، فن عروض اور محاورات کا صحیح استعمال وغیرہ ان رسائل[1] کے ذریعے ہم تک پہنچتا ہے۔ جلیل کے مکاتیب بھی بڑے کام کی چیز ہیں۔ خط و کتابت کے ذریعے انہوں نے شاعری کے نکات اور فنی مسائل پر روشنی ڈالی ہے۔ یہ وہی طریقہ ہے جو خود امیر مینائی نے اختیار کیا تھا۔ مکاتیب امیر مینائی، فنی معلومات کا ایک خزانہ ہے۔ یہ مجموعہ اس لحاظ سے انتہائی قابل قدر ہے کہ مرکز زبان سے دور رہنے والے شاگردوں کو فنی مسائل سے آگاہ کرنے کا یہی واحد طریقہ ہو سکتا تھا۔ امیر کے بعد یہ سلسلہ جلیل نے جاری رکھا۔ تاکہ اس طرح وہ اپنے شاگردوں کی ہدایت کر سکیں۔ جلیل نے جو ادبی خطوط اپنے تلامذہ کو بھیجے، ان کا ریکارڈ اگر تلف نہیں ہوا ہے تو کم از کم فی الحال اس کا سراغ لگانا مشکل ہے۔ وہ اپنے خطوں اور اصلاحوں کی نقل اپنے پاس رکھتے تھے۔ جو صاحب[2] اس خدمت پر مامور تھے سارا ریکارڈ غالباً انہیں کے پاس رہا اور جلیل کے انتقال کے بعد ورثائے جلیل کے ہاتھ نہ آ سکا۔ اگر یہ اشاعت پذیر ہو جاتے تو زبان اور فن کے بہت سے مسائل سمجھنے میں بڑی مدد ملتی۔

غرضیکہ زبان کو سلیس با محاورہ بنانے میں جلیل کی کوششیں ناقابل فراموش ہیں۔ اصل میں یہ دور اصلاح زبان کا دور تھا۔ دلی اور لکھنؤ دونوں جگہ زبان کی صحت سلاست اور روانی مقصود بالذات بن گئی تھی۔ داغ، جلال اور امیر کے زمانے میں یہ کوششیں نقطۂ عروج پر تھیں۔ ان اساتذہ کے بعد ان کے شاگردوں نے یہ سلسلہ جاری رکھا۔ جلیل، نوح اور آرزو اس راستے پر گامزن رہے۔ موضوعات اور اسالیب سے قطع نظر جلیل کی شاعری کو پرکھا جائے، تو یہ حقیقت سامنے آجاتی ہے کہ اردو زبان ایک باقاعدہ اور متمدن زبان ہے۔ جس میں ہر لفظ کا ایک برمحل طریقۂ استعمال ہے۔ جب ہم سند تلاش کرنے بیٹھتے ہیں کہ کون سا محل استعمال فصاحت کے لحاظ سے درست ہے تو ہماری نظر منجملہ دوسرے کے ملاک فن کے خصوصیت کے ساتھ جلیل کے کلام پر ٹھہرتی ہے۔ کچھ زیادہ کاوش کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ ہمیں اطمینان ہو جاتا ہے کہ جلیل نے یوں لکھا ہے تو یوں ہی درست ہوگا۔ اگر مزید تحقیق کریں تو اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ واقعی جو کچھ اور جس طرح جلیل نے لکھا ہے، وہی اساتذۂ فن کا طریقۂ راسخہ ہے جو اس کے خلاف ہو تحقیق کی روشنی میں نادرست ٹھہرتا ہے۔ چنانچہ جلیل کی شاعری کا ایک بڑا فائدہ یہ ہے کہ

---

[1] "تذکیر و تانیث" (اس میں سات ہزار الفاظ کی تذکیر و تانیث بتائی گئی ہے) ۱۳۲۶ھ میں حیدرآباد دکن میں طبع ہوئی۔ ضخامت ۳۶۸ صفحات، "معیار اردو" (زبان اردو کے محاورات) ۱۳۵۳ھ میں حیدرآباد دکن میں طبع ہوئی۔ ضخامت ۱۵۶ صفحات، "اردو کا عروض" (اردو کی مستعمل بحروں اور تقطیع وغیرہ کے اصول و ضوابط) ۱۳۴۰ھ میں حیدرآباد دکن میں طبع ہوئی ضخامت ۵۶ صفحات۔

[2] یہ ایک بزرگوار تھے جن کا غالباً اب انتقال ہو چکا ہے۔ عتیق نام تھا جلیل کے خاص تلامذہ میں سے تھے۔ جلیل کی طرف سے بیشتر خطوط یہی اپنے قلم سے لکھتے تھے۔ خط و کتابت کا سارا ریکارڈ ان ہی کے پاس تھا اور جلیل کی وفات کے بعد انہیں کے پاس رہا۔ دیکھئے اس کی اشاعت عمل میں آتی ہے کہ نہیں۔

اس کے ذریعے ہمیں زبان کا صحیح استعمال معلوم ہو جاتا ہے۔ صحت سلاست اور روانی جلیل کے کلام کی خصوصیات ہیں۔ محاورات و تراکیب سے ان کا کلام آراستہ و پیراستہ ہے۔

جلیل نے جس طرزِ سخن کو رواج دیا وہ جرأت[1] اور مصحفی کے زمانے سے چلا آ رہا ہے۔ اس طرزِ خاص کا تعلق میر و سودا کی طرز سے اتنا نہیں جتنا جرأت اور مصحفی کی طرز سے ہے۔ خود لکھنؤ میں ناسخ اور امیر کے درمیانی زمانے میں رعایتِ لفظی کو ضرورت سے زیادہ بنا سنوار کا رجحان عام تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ دبستانِ لکھنؤ کی شاعری پر یہ الزام آ گیا کہ نازک خیالی اس شاعری میں غیر حقیقی حد تک پائی جاتی ہے، اور رعایاتِ لفظی کی ضرورت سے زیادہ فراوانی ملتی ہے۔ صنائع و بدائع کی بہتات ہے۔ یہ سب چیزیں اگر ایک حد کے اندر ہوں تو ان سے شاعری کا چہرہ نکھر جاتا ہے۔ لیکن حد سے بڑھ جائیں تو اثر آفرینی کم ہو جاتی ہے۔ بعض صورتوں میں اثر آفرینی باقی ہی نہیں رہتی۔ "خیر الامور اوسطہا" کا قول شاعری پر بھی منطبق ہوتا ہے۔ امیر و جلال نے اس نکتے کو سمجھا اور ان کے بعد صفی اور جلیل نے اس اصول پر عمل کیا۔ اس طرح ان الزامات

---

[1] جرأت (المتوفی ۱۲۲۵ھ) کے چند اشعار سے اس امر کی وضاحت ہو سکے گی ؎

کن حسرتوں سے دیکھتے ہیں ہم ڈرے ڈرے
وہ ابھری ابھری گات وہ بازو بھرے بھرے

تھا جن سے اختلاط سو اب دل لگے پہ ہائے
کرتے ہیں بات بھی تو قیامت ڈرے ڈرے

جرأت بلند مرتبۂ عشق ہے بہت
ہم پست ہمتی سے ابھی ہیں ورے ورے

آنکھیں لڑا کے پہلے پھر منہ چھپا لیا ہے
کس کس ادا سے اس نے دل کو لبھا لیا ہے

رنگِ حنا جو تیرے ہاتھوں سے اُڑ چلا ہے
یہ رنگِ رُو کا میرے نقشہ اڑا لیا ہے

بیٹھے ہیں آ کے جرأت تب در پہ یار کے ہم
جب سب طرف سے دل کو ہم نے اٹھا لیا ہے

محبت ہی گئی جو رہ گئے تم یاں کے آنے سے
وگرنہ دل ملے پر ملتے ہیں سو سو بہانے سے

در تک اب چھوڑ دیا گھر سے نکل کر آنا
یا وہ راتوں کو سدا بھیس بدل کر آنا

بیٹھ آ وصل میں تک لطف اٹھانے دے مجھے
اے ترے پاؤں پڑوں ہاتھ لگانے دے مجھے

تو بھی پھر پوچھو جرأت سببِ جرانی
پہلے آئینہ ذرا اس کو دکھانے دے مجھے

جب یہ سنتے ہیں کہ ہمسائے ہیں آپ آئے ہوئے
کیا در و بام پہ ہم پھرتے ہیں گھبرائے ہوئے

آپ سے میں تو نہ جانا پہ کروں کیا کہ کہیں
دل بے تاب لئے جاتے ہے دوڑاتے ہوئے

دمِ رخصت کوئی جرأت کہے اس کافر کو
اک مسلمان کو کیوں جاتے ہو تڑپاتے ہوئے

بے قراری سے ہم اس بزم میں کیوں ہائے گئے
ٹک نہ واں بیٹھنے پائے تھے کہ اٹھوائے گئے

یہ وفا کی ہیں نے کس پر مجھے کہتے بے وفا ہو
مری بندگی ہے صاحب یہ ملا خطاب الٹا

کا بطلان ہو گیا۔[1] جو لکھنوی شاعری پر عائد کئے جاتے ہیں۔ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ داغ کی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے امیر نے اپنا رنگِ سخن تبدیل کر لیا۔ اگر یہ بات محض دیکھا دیکھی ہوتی تو اس اصول کا اطلاق صرف امیر کی شاعری پر ہوتا۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ اس دور کے دوسرے اساتذہ نے بھی ایسا ہی کیا۔ جلال کا مطالعہ کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی پرانی طرز سے کنارہ کش ہو گئے تھے اور جو خصوصیات ہمیں کلام امیر میں ملتی ہیں، وہی کلام جلال میں موجود ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ دہلی اور لکھنؤ دونوں مقامات پر طرزِ شاعری میں ایک تبدیلی پیدا ہوئی۔ اس میں داغ کی مقبولیت کو اتنا دخل نہیں جتنا دستورِ زمانہ کو ہے۔ ذوق و ظفر نے سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنا اپنا طرۂ امتیاز بنایا۔ رعایاتِ لفظی کی بھرمار ناسخ کے بعد شعرائے لکھنؤ کے کلام میں ہے۔ وہی دلی میں ذوق و ظفر کے کلام میں پائی جاتی ہے۔ داغ کے زمانے میں ذوق عامہ میں تبدیلی واقع ہوئی۔ یہی تبدیلی امیر و جلال کے دور میں لکھنوی شعرا کے کلام میں واقع ہوئی تھی۔ اصل میں یہ تینوں عظیم شعرا ہم عصر تھے اور ایک ہی دور سے تعلق رکھتے تھے۔ جب دہلی اور لکھنؤ دونوں اجڑ گئے اور شاعری کی شمع دربارِ رام پور میں روشن ہوئی تو دہلی اور لکھنؤ کا فرق جہاں باقی نہ رہا۔ ایک ہی رنگِ سخن ابھرا اور پورے ملک پر چھا گیا۔ خود داغ نے شاہ نصیر اور ذوق کی پیروی[2] سے بہتر جرأت کی پیروی کو سمجھا۔ یعنی ایک ہی شمع تھی۔ جس کے پروانے مختلف تھے۔ اس طرح داغ، امیر، جلال کے کلام میں تفریق قائم کرنا قطعاً بے سود ہو جاتا ہے۔ جب جلیل کی شاعری شہرت پذیر ہوئی۔ تو اہلِ نظر کو یہ امتیاز کرنا مشکل ہو گیا کہ جلیل، داغ کے رنگ میں شعر کہتے ہیں یا امیر کے رنگ میں۔ اس لئے کہ رنگ ایک ہی تھا۔ فرق تھا تو دہلی اور لکھنؤ کے محاورے کا۔ جلیل نے جس محاورے کو باندھا ہے وہ لکھنؤ کا محاورہ ہے۔ لیکن جس طرزِ سخن کو اپنایا ہے۔ وہ امیر و داغ و جلال کی طرز ہے۔ لوگ لکھنؤ اور دہلی کے جھگڑے کھڑے کر دیتے ہیں لیکن جلیل کو اس قسم کے مناقشات سے قطعاً تعلق نہ تھا۔ داغ کو یاد کرتے ہوئے انہوں نے کیا خوب کہا ہے[3]۔ ؎

داغِ فراقِ داغ کو برسوں ہوئے جلیل
اب تک زبانِ اہلِ زباں پر ہے بائے داغ

---

[1] زبان و ادب کے ارتقا میں یہ صورت پیدا ہونا ایک منطقی عمل ہے۔ دہلی میں ذوق سے بھی پہلے یہ رجحان پیدا ہوا۔ لکھنؤ میں بھی یہی صورت پیش آئی۔ تاریخِ ادب کے متعلم اس چیز سے واقف ہیں۔

[2] نگار جنوری فروری ۱۹۳۵ء و العصر لکھنؤ جلد ۲ ع ۴ ص ۱۷۰۔

[3] حسرت موہانی اردوئے معلیٰ علی گڑھ بابت اپریل ۱۹۰۵ء میں دبدبۂ آصفیہ کے حوالے سے رقم طراز ہیں ۲۵ ذی الحجہ کے پرچے میں حافظ جلیل حسن جلیل مہتمم دبدبۂ آصفیہ نے داغ مرحوم کے ذکر میں ان کے کلام کی نسبت نہایت عمدہ اور پختہ رائے ظاہر کی ہے آپ فرماتے ہیں کہ سلجھی ہوئی بندش، فصاحت الفاظ، روزمرہ اور بے ساختہ پن، ذوق و مومن و غالب کے اشعار میں خال خال نظر آتا ہے اور داغ کا تمام کلام تمام تر ان محاسن سے بھرا ہوا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ ان شعرا کے اگر دس بیس شعر زبانوں پر ہیں تو مرزا داغ کے صدہا اشعار لوگوں کو یاد ہیں۔ البتہ جدتِ مضامین، تشبیہات و استعارات، مرزا غالب کی بلاغت و نازک خیالی۔ ذوق کی اصنافِ سخن پر قدرت و بلند پروازی اور قابلیت

(باقی ص ۲۳۲)

جلیلؔ کا یہ شعر داغؔ کے تعلقات کے پس منظر میں رکھ کر پڑھا جاتے تو اس سے جلیلؔ کے کردار کی عظمت اور بھی نمایاں ہو جاتی ہے۔ امیر کی وفات کے بعد جلیلؔ حیدر آباد میں رہ پڑے۔ اوّل اوّل انہیں داغ کی حمایت حاصل تھی۔ زمانہ گزرنے کے ساتھ داغؔ و جلیلؔ کے تعلقات میں فرق آ گیا۔ بہت تھوڑے عرصے میں جلیلؔ نے حیدر آباد میں اپنے لئے اہلِ نظر کے دل میں ایک مقام حاصل کر لیا۔ حیدر آباد کے تعلیم یافتہ طبقوں میں اور خصوصیت کے ساتھ طبقۂ شعراء میں کچھ لوگ داغؔ کو جلیلؔ کا حریف بنا کر اور کچھ جلیلؔ کو داغ کا مدِ مقابل قرار دے کر ان دونوں کے درمیان اختلافات بڑھانے پر تل گئے۔ جلیلؔ ایک متکسر المزاج صلح کل انسان تھے۔ انہوں نے داغ کی عزت بالکل اسی طرح کی جیسے اپنے استاد امیر مینائیؒ کی عزت وہ کرتے تھے۔ لیکن لگائی بجھائی کرنے والوں نے داغ کو یہ احساس دلایا کہ جلیلؔ کا ورودِ حیدر آباد ان کے شاعرانہ مرتبے اور عظمت کے لئے مفید نہیں ہے۔ اس خیال کی تصدیق داغؔ کے ایک خط سے ہوتی ہے۔ جو انہوں نے مہاراجہ کشن پرشاد شادؔ کو لکھا۔

"کل جو مشاعرہ فیض صاحب کے مزار پر ہوا۔ ترکی صاحب کی کیفیتِ نفاق مجھ پر منکشف ہوئی ..... میری غزل جو پڑھی گئی تو ترکی صاحب نے کہا۔ ایک شعر اچھا کہا ہے۔ جلیلؔ صاحب کی غزل کی تعریف میں وہ کہتے رہے سننے والوں کو ہنسی

(بقیہ حاشیہ) اور معلوماتِ فن اور چیز ہے۔ مرحوم نے طبیعت نہایت شوخ اور گرما گرم پائی تھی۔ اصنافِ سخن میں تغزل کو اپنی گویائی کے لئے انتخاب کیا۔ اور تغزل میں بھی ایک الگ رنگ کو اختیار فرمایا۔ جس میں ان کی رنگین طبیعت نے خوب گلفشانی کی۔ خیالی مضامین کی طرف ان کی توجہ بہت کم تھی۔ معاملات کے شعر کثرت سے ہیں اور نہایت حسن سے کہے۔ جن کی تعریف جس قدر کی جائے، زیبا ہے۔ ثقیل الفاظ، فارسی تراکیب، اغلاق اور تصنع سے حتی الامکان انہوں نے اپنے کو بہت بچایا ہے۔ اور اکثر محاورے اس برجستگی سے موزوں ہوئے جیسے کمان سے تیر نکلتا ہے۔ عشقیہ مضمون جس سے عبارت ہے۔ یعنی دکھے ہوئے دل سے جو بات نکلتی ہے۔ وہ درد و حسرت اور سوز و گداز سے بھری ہوتی ہے۔ اس کی جھلک مرزا داغؔ کے کلام میں بہت ہی کم پائی جاتی ہے۔ مرزا داغؔ کی شاعری چوچلے، ناز نخرے، چھیڑ چھاڑ، بے تکلفی، چلی کٹی، آزادانہ بولی ٹھولی، بے باکی، رقیب کے گلے شکوے، واعظ ناصح پر پھبتی، رندانہ مزاجی اور انتہائی شوخ طبعی کا دفتر ہے"

۱؎ ترکؔ علی شاہ قلندر فردوسی طوسی کے خاندان سے تھے۔ آپ کے اجداد نادر شاہ کے ساتھ ہرات سے آ کر لاہور میں اقامت گزیں ہوئے۔ والد کا وطن نور محل (مضافات لاہور) تھا۔ مگر والدہ ہرات کی رہنے والی تھیں۔ اس لئے آپ اپنی مادری زبان فارسی سمجھتے تھے۔ فارسی پر کامل عبور تھا۔ سترہ سال کی عمر سے شعر کہتے تھے۔ کل محمد خاں ناطقؔ کرمانی سے تلمذ اور حضرت غوث علی شاہ قلندر پانی پتی سے بیعت تھی۔ مولوی شہاب الدین واثقؔ ہراتی اور مولوی امام بخش ناسخؔ سے بھی تلمذ رہا۔ ریختہ میر علی اوسط رشکؔ کو دکھلاتے تھے۔ تمام ہندوستان کا دورہ کر کے حیدر آباد آئے اور یہیں رہ پڑے۔ تقریباً ۳۵ سال تک حیدر آباد میں رہ کر ۹۵ سال کی عمر میں ۱۳۲۸ھ میں انتقال کیا۔ فارسی میں استادی کا درجہ رکھتے تھے۔ اساتذہ کے ہزاروں شعر نوکِ زبان تھے۔ حیدر کے مشہور شعراء تجلّی، ناظم، شاقؔ، امجدؔ وغیرہ اپنا فارسی کلام آپ کو دکھایا کرتے تھے۔

ہز اکسیلنسی مہاراجہ سر کشن پرشاد بہادر کے متوسل تھے۔ آپ کی کئی ایک تصانیف طبع ہو چکی ہیں۔ جن میں سے دیوانِ سرمایۂ سخن، گلبانگِ ترکی، تذکرہ سخن وران چشم دیدہ وغیرہ بہت مشہور ہوئے (سخن وران دکن ص۱۳۸) بزم داغ مرتبہ رفیق مارہروی (باقی ص۲۳۳)

آتی تھی۔ داغ مضمون کہنا نہیں جانتا۔ جلیل مضمون کہنا جانتے ہیں۔ امیر کو تو یہ مجال نہیں ہوتی۔ جلیل کیا داغ کو مٹا سکتے ہیں۔ میری اصلاحی غزل کو خدا کی شان کہ ترکی صاحب سمجھیں اور نیک و بد بتائیں ..... ضروری گزارش یہ ہے کہ ان کو میری اصلاحی غزل نہ دکھایا کیجیے۔[1]

دوسری طرف جلیل کا وہ شعر جو درج کیا جا چکا ہے۔ کس حسرت سے داغ کو یاد کرتے ہیں اور "ہائے داغ" پکار اٹھتے ہیں۔ اس ضمن میں یہ امر قابلِ لحاظ ہے کہ داغ کے بعد ان کے شاگردوں کی نظر اگر پڑتی تھی تو جلیل پر جن سے وہ مشورۂ سخن کرتے تھے۔ یہ ایک ادبی راز ہے جو غالباً راز ہی رہے گا۔ کہ شاگردانِ داغ میں سے کتنے حضرات نے اپنا کلام کتنی مدت تک بغرضِ مشورہ جلیل کو ارسال کیا اور انہوں نے خاموشی سے ان حضرات کی رہنمائی کی۔ اگر داغ و جلیل میں واقعی اختلافات ہوتے تو کوئی وجہ نہ تھی کہ یہ صورت حال روا نما ہوتی ہوتی۔ غرضیکہ جلیل کی وسیع القلبی قابلِ تعریف ہے۔ جو کام دکن میں داغ انجام دیتے رہے تھے۔ وہی جلیل مدت العمر انجام دیتے رہے اور روایت کا تسلسل ٹوٹنے نہ پایا۔

جلیل کی شاعری خیالات اور اسلوبِ نگارش کے اعتبار سے رنگِ داغ کے اتنے قریب ہے کہ امتیاز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ یہ وہی شاعرانہ روایت ہے۔ جو داغ و امیر، جلال کے بہترین کلام میں جاری و ساری ہے۔ معاملہ بندی اس طرزِ خاص کی جان ہے۔ غزل کی کئی تعریفیں کی گئی ہیں۔ لیکن وہ غزل جو امیر و داغ و جلال اور ان کے بعد جلیل کے کلام کے ذریعے ہم تک پہنچی ہے۔ اس میں فلسفیانہ خیالات مشکل الفاظ، پیچیدہ تراکیب وغیرہ نہیں ہیں۔ یہ تو ایک سیدھی سادھی حسن و عشق کی شاعری ہے۔ یہاں غزل کے معنی معشوقوں سے گفتگو کرنا ہے۔ اس تعریف سے غزل کی وسعت ایک حد تک محدود ضرور ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ وضاحت بھی ہو جاتی ہے کہ اس طرزِ سخن سے ہمارا تقاضا کیا ہونا چاہیئے ؎

دشمن کی طرف سے وہ ادھر بھول کے آجائیں	تاریک ہو تو اے شبِ غم اور زیادہ (داغ)
خاطر سے یا لحاظ سے میں مان تو گیا	جھوٹی قسم سے آپ کا ایمان تو گیا (")
جس دم سنا کہ داغ کا آزار کم ہوا	ذانو پہ ہاتھ مار کے بولے ستم ہوا (")
نجات ہو گئی ناصح سے عمر بھر کے لئے	اسی کو بھیج دیا یار کی خبر کے لئے (جلال)
حشر میں چھپ نہ سکا حسرتِ دیدار کا راز	آنکھ کم بخت سے پہچان گئے تم مجھ کو (")
اگلے معشوقوں کا ذکر آیا جو اس بے مہر سے	ہنس کے بولا اب وہ دستورِ وفا جاتا رہا (")
دیکھے کہاں تھے ایسے حسینوں کے جگمگے	محشر کا روز اور الٰہی! دراز ہو (امیر مینائی)
خدا کے واسطے کلمہ بتوں کا پڑھ زاہد	پھر اختیار میں غافل زباں نہ رہے نہ رہے "

(بقیہ ترک علی شاہ) کے صفحہ ۹۴ پر ترک علی کو پانی پت کا رہنے والا لکھا ہے جو درست نہیں وہ لاہور کے رہنے والے تھے جس کی تصدیق خم خانۂ جاوید جلد دوم صفحہ ۵۴ سے بھی ہوتی ہے۔

[1] انشائے داغ مرتبہ سید علی احسن صاحب احسن مارہروی شائع کردہ انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی صفحہ ۳۶ سال اشاعت ۱۹۴۱ء

وہ دشمنی سے دیکھتے ہیں دیکھتے تو ہیں — میں شاد ہوں کہ ہوں تو کسی کی نگاہ میں (امیر مینائی)
یا خدا دردِ محبت میں اثر ہے کہ نہیں — جس پہ مرتا ہوں اسے میری خبر ہے کہ نہیں (جلیل)
ذرا ذرا سی شکایت پہ روٹھ جاتے ہیں — نیا نیا ہے ابھی شوقِ دل ربائی کا (〃)
ادا ادا تری موجِ شراب ہو کے رہی — نگاہِ مست سے دنیا خراب ہو کے رہی (〃)

یہ دنیا عشق و محبت کی دنیا ہے۔ اور عشق بھی ایسا جس کا تعلق ہمارے ظاہری حواس کے ساتھ ہے، یعنی عشقِ مجازی اس صنفِ شاعری میں معشوقوں کے ناز و ادا کی تصویر ملتی ہے۔ محبت کے داؤ پیچ ہیں۔ وصل و ہجر کی داستانیں، بے وفائی کی شکایتیں اور ملاقات کے تقاضے ہیں۔ چھیڑ چھاڑ اور شوخی اس طرزِ سخن کے لئے وہی درجہ رکھتی ہے۔ جو طعام کے لئے نمک کا ہے۔ کبھی شاعر کہتا ہے کہ اے خدا کیا مزہ ہو جو اندھیری رات میں میرا محبوب راستہ بھول کر غیر کے گھر سے میرے گھر آجائے۔ کبھی ناصح کے پند و نصیحت کا جواب یوں دیتا ہے کہ ناصح کو محبوب کے پاس بھیج دیتا ہے اور امید کرتا ہے کہ اثرِ حسن سے ناصح مشفق بھی نہ بچ سکیں گے۔ کبھی سوچتا ہے کہ قیامت کا دن بھی کیسا پر لطف دن ہوگا۔ جب حسینوں کے جلوے ہماری نظروں میں سما جائیں گے۔ اور دیدارِ حسن عام ہوگا۔ کبھی محبوب کے روٹھ جانے کو اس کی کم سنی پر محمول کرتا ہے۔ یہ مضامینِ غزل بہت اعلیٰ و ارفع ہوں یا نہ ہوں، دلچسپ ضرور ہیں۔ اس قسم کی شاعری کا بڑا فائدہ یہ ہے کہ یہ فرحت بخش ہے اس میں حسن و جوانی کے تذکرے ہیں۔ بہ اعتبار شوخی داغ کا کلام اپنے معاصرین پر فوقیت رکھتا ہے۔ لیکن حسن و عشق کی تصویر کشی امیر و جلال کے ہاں بھی ہے اور اس خوبی کے ساتھ موجود ہے جیسے داغ کے کلام میں۔ جلال کی شاعری میں محبوب سے چھیڑ چھاڑ بڑی کثرت سے پائی جاتی ہے۔ اور اس لحاظ سے ان کے کلام کو داغ کے کلام سے بڑی مشابہت ہے۔

رام پور کی صحبتوں میں امیر، جلال و داغ کے جوہر کھلے۔ اس دور میں جو مشاعرے ہوتے تھے۔ یہ تینوں باکمال استاد ان میں حصہ لیتے تھے۔ ہم طرح غزلوں کی کمی نہیں۔ ایک ہی زمین میں ان تینوں کی غزلیں موجود ہیں۔ کوئی قافیہ داغ نے ایسا باندھا کہ وہ انہیں کا ہو کر رہ گیا۔ کسی قافیے کو جلال نے اس خوبصورتی سے استعمال کیا کہ باقی دو پر فوقیت حاصل ہو گئی۔ اور کوئی قافیہ امیر کے حصے میں آیا اور وہ داغ و جلال سے بازی لے گئے۔ کہیں امتیاز کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ کسی خاص قافیے کو ان تینوں میں سے کس نے زیادہ عمدگی سے برتا ہے۔ رام پور میں ایک سرکاری مشاعرے میں شباب نہ تھا۔ اضطراب نہ تھا زمین مقرر ہوئی "شباب"، کا قافیہ ملاحظہ ہو ؎

وہ پھر کے آپ تو آتا اگر جواب نہ تھا — پیام بر تھا الٰہی! مرا شباب نہ تھا (جلال)
وہ کون تھا جو خرابات میں خراب نہ تھا — ہم آج پیر ہوئے کیا کبھی شباب نہ تھا (امیر)
جواں ہوئے تو قیامت ہوئے خدا کی پناہ — وہ جب بھی فتنہ تھے جب عالمِ شباب نہ تھا (داغ)

امیر و جلال کے شعر داغ کے شعر سے بہتر ہیں۔ لیکن جلال نے امیر کی نسبت سے قافیہ بہتر استعمال کیا ہے۔ "آفتاب"، کے قافیے میں ان تینوں شعراء کی کاوش دیکھئے ؎

نہ پوچھئے مرے روزِ سیاہ کی ظلمت — چراغ لے کے بھی ڈھونڈھا تو آفتاب نہ تھا (داغ)
شبِ فراق ہیں کیوں یارب انقلاب نہ تھا — یہ آسمان نہ تھا یا یہ آفتاب نہ تھا (امیر)
یہ گم ہوا تھا سیاہی میں شامِ فرقت کی — کہ صبح ہوگئی تھی اور آفتاب نہ تھا (جلال)

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ داغ کا شعر دونوں سے بڑھ گیا۔ داغ کے بعد جلال کا شعر بہتر ہے۔

"شراب" کا قافیہ یوں برتا گیا ہے ؎

دعائے توبہ بھی ہم نے پڑھی تو مے پی کر — مزہ ہی ہم کو کسی شے کا بے شراب نہ تھا (امیر)
سنا کلام جو رندوں کا شیخ گھبرایا — وہاں تو بات کا چھٹنا بھی بے شراب نہ تھا (داغ)
مزہ تھا عہد ہی کے توڑنے میں کیوں ساقی — ہماری توبہ نہ تھی شیشہ و شراب نہ تھا (جلال)

امیر کے شعر میں بڑی شوخی ہے۔ یہ قافیہ انہیں کا ہو کر رہ گیا۔

ایک دفعہ "کہاں کے ہیں"، "امتحاں کے ہیں" زمین مقرر ہوئی۔

داغ نے کہا ؎ جلوے مری نگاہ میں کون و مکاں کے ہیں — مجھ سے کہاں چھپیں گے وہ ایسے کہاں کے ہیں
امیر کا مطلع ہے ؎ ظاہر میں ہم فریفتہ حسنِ بتاں کے ہیں — پر کیا کہیں نگاہ میں جلوے کہاں کے ہیں
جلال کا شعر ہے ؎ کیا جانے بے حبی ہے کدھر بے خودی ہیں — خود پوچھتے ہیں ہم کہ ارادے کہاں کے ہیں

داغ و امیر کے مطلعے اور جلال کا شعر تینوں یکساں طور پر توجہ طلب ہیں۔ یہ فیصلہ کرنا آسان نہیں کہ کس کو کس پر فوقیت دی جائے۔ "مجھ سے کہاں چھپیں گے وہ ایسے کہاں کے ہیں"

داغ کا رنگ خاص ہے۔ یعنی ایک تیکھا پن جو ان کے لہجے کی خصوصیت ہے۔ امیر کا مطلع روحانی بلندیوں تک پہنچ رہا ہے۔ جلال کے شعر میں ایک نفسیاتی نکتہ ہے جو جدید شعور کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

داغ و جلیل: جس طرح یہ امتیاز کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ ہم طرح غزلوں میں ان تینوں عظیم شعراء میں کس کی کاوش کو سراہا جائے یہی صورتِ حال اس وقت پیدا ہوتی ہے، جب ہم جلیل کی ان غزلوں پر نظر ڈالتے ہیں جو انہوں نے امیر و داغ[1] و جلال یا ان میں سے کسی ایک کے ہم طرح کہی ہوں جلیل کی ایسی غزلوں کی تعداد خاصی ہے۔ ؎

۱ بزمِ دشمن میں نہ کھلنا گلِ تر کی صورت — جاؤ بجلی کی طرح آؤ نظر کی صورت (داغ)
۲ کیا خبر کیا ہوئی فریاد و اثر کی صورت — کہ ادھر کب نظر آتی ہے ادھر کی صورت "
۳ چھپ کے بیٹھے ہو اگر مجھ سے جلیوں ہی سہی — میں بھی اٹھنے کا نہیں پردۂ در کی صورت "
۴ خط میں لکھا تھا کہ آتا ہے کلیجا منہ کو — اب دکھائیں انہیں کس منہ سے جگر کی صورت "

---

[1] داغ ۱۸۸۸ء میں حیدرآباد پہنچے اور ۹ ذوالحجہ ۱۳۲۲ھ مطابق ۱۴ فروری ۱۹۰۵ء کو وفات پائی۔ (العصر لکھنؤ جلد ۲ عدد ۳ صفحہ ۱۲۶)

۵ آپ نے کی ہیں عبث شرم سے نیچی آنکھیں — چبھ گئی یہ بھی ادا دل میں نظر کی صورت — (داغ)
۶ در و دیوار کا جلوہ نہیں دیکھا جاتا — ان کے آتے ہی بدل جاتی ہے گھر کی صورت — (〃)

حضرت داغ تو شاعر ہیں ہوا باندھتے ہیں
۷ نہ دعا کی کوئی صورت نہ اثر کی صورت — (〃)

۱ جابجا پھرتے ہو کیوں شمس و قمر کی صورت — آؤ دل میں رہو آرام سے گھر کی صورت — (جلیل)
۲ تیغ قاتل جو چلی ہے صفتِ بادِ بہار — دلِ بسمل ہے شگفتہ گلِ تر کی صورت — (〃)
۳ صبحدم وہ جو مرے گھر سے چلے مثلِ نسیم — بجھ گیا دل کا کنول شمعِ سحر کی صورت — (〃)
۴ کوئی فتنہ نہ اٹھا فتنۂ قامت کی طرح — کوئی جادو نظر آیا نہ نظر کی صورت — (〃)
۵ کل جو تھے آپ تو جنت کا مزہ آتا تھا — آج دیکھی نہیں جاتی مرے گھر کی صورت — (〃)
۶ روئے جاناں کا جوانی میں یہ عالم دیکھا — چودھویں رات کو جیسے ہو قمر کی صورت — (〃)

ہجرِ قاتل میں جو صدمہ ہے کہوں کس سے جلیلؔ!
۷ آنکھیں روتی ہیں لہو زخمِ جگر کی صورت — (〃)

ان دونوں غزلوں کے اشعار اپنے مضامین طرزِ بیان اور طریقۂ فکر کے اعتبار سے بڑی مشابہت رکھتے ہیں۔ یہاں تک کہ داغؔ کے شعر کو جلیلؔ کا شعر کہہ کر یا جلیلؔ کے شعر کو داغؔ کا شعر کہہ کر سنا دیا جائے تو سامع کو یقین کئے بغیر نہ بنے گی۔ باہمی مقابلے سے معلوم ہوتا ہے کہ جلیلؔ کا مطلع داغؔ کے دونوں مطلعوں سے زیادہ مؤثر ہے۔ داغؔ کے مطلع اول میں بھی کی خوبی ضرور موجود ہے۔ لیکن دونوں مصرعوں میں معنوی ربط کا احساس نہیں ہوتا۔ شاعر یہ کہنا چاہتا ہے کہ بزم دشمن میں اگر جاتا تو جس دم جاؤ اسی دم الٹے پاؤں واپس آ جاؤ۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ عیش و عشرت میں محو ہو جاؤ۔ بجلی کی طرح جاؤ اور نظر کی طرح آؤ۔ دونوں میں تیز رفتاری کی طرف مؤثر اشارہ ملتا ہے۔ مقصد یہ ہے کہ ٹھہرنا ہرگز نہیں۔ "بزم دشمن میں نہ کھلنا گل تر کی صورت"۔ اس مصرعے میں ٹھہرنے کی طرح کوئی واضح اشارہ موجود نہیں ہے۔ اس کا مضمون دوسرے مصرعے سے ذرا مختلف ہے۔ پھول کی طرح شگفتہ ہونا ٹھہرنے کے زمرے میں نہیں آتا بلکہ اس کا تعلق نشاط و شادمانی سے ہے۔ داغؔ کا دوسرا مطلع بھی چنداں قابلِ لحاظ نہیں۔ ان دونوں مطلعوں کے مقابلے میں جلیلؔ کا مطلع زوردار اور بامعنی ہے۔ شاعر محبوب کو اپنے گھر ٹھہرنے کی دعوت دیتا ہے۔ اس کے لئے یہ انداز عین فطری ہے کہ جابجا مارے مارے کیوں پھرتے ہو مارے مارے پھرنے کے لئے شمس و قمر کی گردش کی طرف اشارہ ہے۔

داغؔ کے تیسرے شعر میں وہ تو رہیں جو داغؔ کی شاعری کے لئے مخصوص ہیں۔ ع "چپ کے بیٹھے ہو اگر مجھ سے چلو یوں ہی سہی"۔ لیکن دوسرا مصرع ذرا لکھنوی انداز کا ہو گیا ہے۔ ع "میں بھی اٹھنے کا نہیں پردۂ در کی صورت"، پردۂ در سے تشبیہ دے کر شاعر نے تکلف سے کام لیا ہے۔ بہرحال اس زمانے میں جو رنگ تھا۔ اس کے لحاظ سے داغؔ کا شعر قابلِ تعریف ہے۔ داغؔ کے چوتھے شعر میں بھی اسی طرح کا تکلف ملتا ہے۔ ع "اب دکھاتیں انہیں کس منہ سے جگر کی صورت"، پانچواں شعر صاف

ہے۔ محبوب کی ادائے شرم بھی دل پر اتنا ہی اثر کرتی ہے۔ جتنی محبوب کی نظر۔ جلیؔل کا چوتھا شعر بھی اسی رنگ میں ہے۔ لیکن لہجہ ذرا زور دار ہے ؎

کوئی فتنہ نہ اٹھا فتنۂ قامت کی طرح　　کوئی جادو نظر آیا نہ نظر کی صورت

یہاں شاعر نے محبوب کے فتنۂ قامت اور جادو نظری کی تعریف کی ہے۔ داغؔ کا چھٹا شعر تقریباً بے عیب ہے لیکن "جلوہ" کا لفظ کھٹکتا ہے۔ ہم یوں نہیں بولتے کہ در و دیوار کا جلوہ نہیں دیکھا جاتا۔ عام طور پر ہم یوں کہتے ہیں کہ منظر نہیں دیکھا جاتا۔ داغؔ کا مقطع بہت خوب ہے۔ شاعروں کا تو کام ہی ٹھہرا کہ ہوا باندھتے ہیں۔

جلیؔل کے دوسرے شعر میں تیغِ قاتل کو بادِ بہار سے جو تشبیہ دی گئی ہے۔ وہ بڑی خوبصورت ہے۔ جب ایسی تیغ چلے تو بسمل کا دل گل ترکی طرح شگفتہ ہونا فطری معلوم ہوتا ہے۔ بظاہر یہ مضمون ایک پامال رسمی مضمون ہے۔ لیکن اظہارِ بیان کی خوبی نے اسے کہیں کا کہیں پہنچا دیا ہے۔ اسی طرح جلیؔل کے تیسرے شعر میں محبوب کے جانے کو نسیم صبح کے چلنے سے تشبیہ دی ہے۔ لیکن نسیم صبح کا یہ اثر ہوتا ہے کہ دل کا کنول شمعِ سحر کی طرح بجھ جاتا ہے۔ جلیؔل کا چھٹا شعر واقعی بے عیب ہے۔ ایسے اشعار اردو غزل میں کم ترملیں گے۔ ؎

رخِ جاناں کا جوانی میں یہ عالم دیکھا　　چودھویں رات کو جیسے ہو قمر کی صورت

جلیؔل کا مقطع آنکھوں کا زخمِ جگر کی طرح ہو رونا ایک عام مضمون ہے۔

۱ نہ دل میں غیر آتا ہے نہ صاحب خانہ آتا ہے　　نظر چاروں طرف ویرانہ ہی ویرانہ آتا ہے　　(داغؔ)

۲ دمِ تقریر نالے حلق میں چھریاں چبھوتے ہیں　　زباں تک ٹکڑے ہو ہو کر مرا افسانہ آتا ہے　　(〃)

۳ کبھی چلنا کبھی رکنا کبھی ملنا کبھی کھچنا　　ترے خنجر کو ہر انداز معشوقانہ آتا ہے　　(〃)

۴ رخِ روشن کے آگے شمع رکھ کر وہ یہ کہتے ہیں　　ادھر جاتا ہے دیکھیں یا ادھر پروانہ آتا ہے　　(〃)

۵ سکندر آئینے سے جام جم سے خوش نہ ہوا اتنا　　کوئی مے کش کو دیکھے ہاتھ جب پیمانہ آتا ہے　　(〃)

۶ وہی جھگڑا ہے فرقت کا وہی قصہ ہے الفت کا
تجھے اے داغؔ کوئی اور بھی افسانہ آتا ہے　　(داغؔ)

۱ مجھے جس دم خیال نرگسِ مستانہ آتا ہے　　بڑی مشکل سے قابو میں دلِ دیوانہ آتا ہے　　(جلیؔل)

۲ مزہ دیتا ہے جب بادل سوئے میخانہ آتا ہے　　صراحی جھومتی ہے دور میں پیمانہ آتا ہے　　(〃)

۳ فراقِ یار سے بڑھ کر وصالِ یار آفت ہے　　قریبِ شمع مرنے کے لئے پروانہ آتا ہے　　(〃)

۴ کوئی ساغر بکف ہے کوئی محوِ چشمِ ساقی ہے　　ہمارے ہاتھ دیکھیں کون پیمانہ آتا ہے　　(〃)

۵ گھٹا کو دیکھ کر رندوں کے دل للچائے جاتے ہیں　　گھٹا آتی ہے ساقی! یا کوئی میخانہ آتا ہے　　(〃)

۶ جلیؔل اس سے پتہ چلتا ہے دل کی بے قراری کا　　کہ لب پر شعر جو آتا ہے بے تابانہ آتا ہے　　(〃)

نشاطیہ رنگ میں جلیلؔ کے اشعار ایک خاص مقام رکھتے ہیں۔ اور ان کا مقابلہ اردو شاعری کے بہترین نشاطیہ اشعار سے کیا جاسکتا ہے۔ اس سلسلے میں مندرجہ بالا اشعار مثال کے طور پر پیش کئے جا سکتے ہیں۔ جلیلؔ کی یہ غزل انیس اشعار پر مشتمل ہے۔ جن میں سے صرف چھ شعر دیئے گئے ہیں۔ شعر نمبر تین اور چھ مختلف المضامین ہیں۔ باقی چار شعر نشاط دستی کے آئینہ دار ہیں۔ دونوں مطلعے نہایت مؤثر ہیں۔ یہاں تک کہ زبان زدِ خواص و عوام ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ساون کی گھٹا اور مے نوشی کے جلسے جلیلؔ کی اس غزل میں شکل پذیر ہو گئے ہیں۔ کہیں بادل جھومتا مے خانے کی طرف آ رہا ہے۔ گھٹا اس طرح چھا رہی ہے کہ گویا عالم فطرت بجائے خود ایک دعوتِ مے نوشی ہے۔ رندوں کے دل لہراتے جاتے ہیں۔ جلیلؔ کا چوتھا شعر واقعی قابل داد ہے۔ کوئی ساغر بکف ہے کوئی محوِ چشم ساقی ہے۔ لیکن شاعر ان دونوں صورتوں سے مطمئن نہیں۔ وہ سوچ رہا ہے۔ ع

ہمارے ہاتھ دیکھیں کون سا پیمانہ آتا ہے

داغؔ کی غزل معرکۃ الآرا ہے۔ لیکن اس میں مختلف مضامین نظم کئے گئے ہیں۔ دراں حالیکہ جلیلؔ کی غزل ایک ہی کیفیت میں ڈوبی ہوئی ہے۔ مطلع میں داغؔ کا اندازِ خاص ہے ؎

کبھی چلنا کبھی رکنا کبھی ملنا کبھی کھنچنا ——— داغؔ ہی کا حصہ ہے۔ نشاطیہ رنگ میں یہ شعر خوب ہے ؎

سکندر آئینے سے جام جم سے خوش نہ ہو اتنا کوئی مے کش کو دیکھے ہاتھ جب پیمانہ آتا ہے

لیکن حاصل غزل شعر نمبر چار ہے۔ جو ضرب المثل کی حیثیت رکھتا ہے۔ ؎

رخِ روشن کے آگے شمع رکھ کر وہ یہ کہتے ہیں
ادھر جاتا ہے دیکھیں یا ادھر پروانہ آتا ہے

جلیلؔ اور امیرؔ و جلالؔ

دبستانِ لکھنؤ میں جلالؔ[1] ایک منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کا سلسلۂ شاعری ناسخ سے ملتا ہے۔ لیکن آتش کا رنگ ان کے کلام سے ٹپکتا ہے۔ ان کے اشعار میں دہلی اور لکھنؤ کے طرزِ سخن کا امتزاج ہے۔ سوز و گداز، رندی و شوخی اور لطفِ زبان تینوں خصوصیات ان کے کلام کو دبستانِ لکھنؤ کے دوسرے شعرا سے ممتاز کرتے ہیں۔ ان کے منتخب کلام پر یہ گمان ہوتا ہے کہ اسے بے تکلف دلی کی بزم ادب میں پڑھا جا سکتا ہے۔ نیاز فتح پوری نے جلالؔ کا مرتبہ داغؔ سے بلند تر متعین کیا ہے۔[2] چنانچہ جس دور میں جلالؔ و امیرؔ نے لکھنؤ کے رنگِ سخن کو مذاقِ جدید سے ہم آہنگ کیا اسی دور میں جلیلؔ کی شاعری نے آنکھ کھولی اور امیرؔ و جلالؔ کے اثرات قبول کئے اس ضمن میں جلیلؔ و جلالؔ کے بعض اشعار پیش کئے جاتے ہیں۔

---

[1] جلالؔ نے ۲۰ اکتوبر ۱۹۰۹ء کو وفات پائی۔ جلالؔ از ڈاکٹر محمد حسن ص ۳۰ کل رعنا ص ۴۳۹ لکھنؤ کا دبستانِ شاعری ص ۴۵۷ اور دوسری کتابوں میں وفات کا سال ۱۳۲۵ھ مرقوم ہے جو غلط ہے (نقوش آپ بیتی نمبر ص ۱۵۰۷ ۱۳۲۷ھ)

[2] جلالؔ سودہ داغؔ سے بہتر ... اگر قدرت سرزمین اودھ سے اس کو (جلالؔ) پیدا نہ کرتی تو ناسخ کے گناہوں کا کفارہ کسی طرح ممکن نہ تھا۔ (نگار جنوری ۱۹۳۵ء ص ۱۶۳)

ادھر بجز ارنی اور کچھ خطاب نہیں — ادھر نہیں کے سوا دوسرا جواب نہیں (جلالؔ)
اگرچہ تم مرے صبر و توان و تاب نہیں — مگر کچھ آتے ہی دل کا وہ اضطراب نہیں (")
وہ شادماں ہے جو ناشاد تیرے عشق میں ہے — وہ کامراں ہے جو اے دوست! کامیاب نہیں (")
میں اور ترکِ خرابات حضرتِ واعظ! — میں اور زہد پرستی نہیں جناب نہیں (")
جلالؔ بندِ مے و ساغر و کدہ تو کیا غم ہے — کھلا ہے توبہ کا در کوئی سدِ باب نہیں (")

نگاہ برق نہیں چہرہ آفتاب نہیں — وہ آدمی ہے مگر دیکھنے کی تاب نہیں (جلیلؔ)
نظر اٹھا کے کوئی دیکھ لے یہ تاب نہیں — وہاں عتاب ہے کیا کم اگر نقاب نہیں
مئے طہور ہے رندوں ہی کیلئے اے شیخ! — وہ کیا پئے گا جسے لذتِ شراب نہیں
یہاں سوال یہی ہے کہ ہاں نہیں کچھ ہو — وہاں جواب یہی ہے کوئی جواب نہیں
جلیلؔ سے بھی ملو مل کے خوش بہت ہوگے — خراب حال تو ہے آدمی خراب نہیں

جلالؔ و جلیلؔ کے رنگ میں امتیاز کرنا اگر محال نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ سرسری نگاہ سے دیکھا جائے۔ تو بہ اعتبارِ زبان و مضامین و طرزِ بیان یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک ہی شاعر کا کلام ہے۔ مزید تجزیہ کرنے پر اندازہ ہوتا ہے کہ جلیلؔ کا کلام نسبتاً شوخ تر ہے۔ جواب کے قافیے میں جو دو شعر اوپر درج ہوئے ہیں۔ وہ اس امر کی غمازی کر رہے ہیں کہ جو ترقی صفائی زبان اور معاملہ بندی میں بڑی ریاضت کے بعد جلالؔ کو حاصل ہوئی اس سے جلیلؔ نے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے۔ ظاہر ہے کہ جلالؔ کے ابتدائی دور کی شاعری میں وہی خصوصیت تھی جو دبستانِ لکھنؤ کے زیرِ اثر صنم خانۂ عشق سے پہلے خود امیرؔ کے ہاں پائی جاتی تھی۔ تشبیہات و استعارات کی فراوانی اور مناسب حد تک رنگِ ناسخ کی رعایت لفظی کی پیروی۔ لیکن جب جلیلؔ میدان میں آئے تو اردو شاعری میں ایک اور ہی رنگ جلوہ گر ہو چکا تھا۔ یہ وہ رنگ ہے جو دہلی اور لکھنؤ سے بے نیاز ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ لکھنؤ اور دہلی دونوں کی خوبیاں اس میں یکجا ہیں۔

جلالؔ کا مطلع ہے ؎ ادھر بجز ارنی اور کچھ خطاب نہیں — ادھر نہیں کے سوا دوسرا جواب نہیں

مصرعِ اولیٰ میں ایک خطابیہ اور عالمانہ شان ہے۔ لیکن دوسرا مصرع بڑا بے ساختہ ہے۔ وجہ یہ ہے کہ شاعر نے طورِ موسیٰ کا واقعہ غزل کے انداز میں پیش کیا ہے۔ شانِ محبوبی قائم رہتی ہے۔ جیسا کہ دوسرے مصرعے سے ظاہر ہے۔ لیکن مصرعِ اوّل میں طرزِ خطاب نیاز مندانہ ہے۔ جو عشقِ حقیقی کے شایانِ شان ہے۔ جلیلؔ کا شعر عشقِ مجازی کا آئینہ دار اور معاملہ بندی کا شاہکار ہے ؎

یہاں سوال یہی ہے کہ ہاں نہیں کچھ ہو
وہاں جواب یہی ہے کوئی جواب نہیں

دونوں مصرعے برابر کے ہیں اور دونوں میں انتہائی بے ساختگی ہے۔ اِدھر سے اصرار ہے۔ ادھر سے خاموشی۔

غرضیکہ دونوں اشعار اپنے اپنے موقع کے اعتبار سے قابلِ قدر ہیں۔ جلیلؔ کی یہ غزل حیدرآباد دکن کے کسی مشاعرے[1] کی ہے۔ داغؔ ان دنوں زندہ تھے[2] تجلّی کے مکان پر مشاعرے ہوا کرتے تھے۔ جن کے لئے سلطانِ دکن خود مصرع طرح تجویز فرمایا کرتے تھے۔ جلیلؔ جو اس وقت حیدرآباد میں نووارد تھے۔ اس غزل کی بدولت سرکاری حلقوں میں مقبولیت کو پہنچے۔ اس مشاعرے میں داغؔ و جلیلؔ دونوں شریک تھے۔ جلیلؔ کا مطلع ہے ؎

نگاہ برق نہیں چہرہ آفتاب نہیں
وہ آدمی ہے مگر دیکھنے کی تاب نہیں

بہت مشہور ہوا۔ بعد کو جلیلؔ کی غزل سلطانِ دکن کی نظر سے گزری اور انہوں نے اس کی بہت تعریف کی۔

جلالؔ کی طرح امیرؔ بھی سلسلۂ مصحفی سے تعلق رکھتے تھے۔ امیرؔ کے استاد سید مظفر علی اسیرؔ ایک قادر الکلام شاعر تھے۔ لیکن جس زمانے میں امیرؔ کی شاعری پروان چڑھی۔ ذوقِ عامہ بڑی حد تک بدل چکا تھا۔ دیوان اول مرأۃ الغیب ناسخ و اسیرؔ کے رنگ میں ہے۔ دوسرا دیوان صنم خانۂ عشق صفائی اور خوبیٔ زبان کے اعتبار سے آپ اپنی مثال ہے۔ امیرؔ کے کلام میں متانتِ بیان اور لطافتِ شاعرانہ کے جوہر اس خوبی سے نمایاں ہوئے ہیں کہ ان کے کلام کو استناد کا درجہ حاصل ہے۔ امیرؔ جملہ اصنافِ سخن پر قادر اور صاحب علم و فضل تھے۔ صنم خانۂ عشق میں وہی کیفیت ہے جو جلالؔ کے بشیر کلام میں موجود ہے، یعنی لکھنؤ کے محاورے کی پابندی کے ساتھ ساتھ دہلی اور لکھنؤ کی ساری خوبیاں اپنے دامن میں سمیٹ لی ہیں۔ داغؔ کی سی بے باکی امیرؔ و جلالؔ کے ہاں شاذ و نادر ہی پائی جاتی ہے۔ لیکن نازک خیالی اور شوخی میں امیرؔ و جلالؔ کا جواب نہیں۔ امیرؔ کے کلام میں جا بجا سوز و گداز اور نشتریت بھی نظر آتی ہے ؎

بیمارِ غم کی حالت کچھ تم ہی جانتے ہو — ایک ایک غش کو دیکھو دو دو پہر کو دیکھو
ان کو آتا ہے پیار پر غصہ — مجھ کو غصے پہ پیار آتا ہے!
انگور میں تھی یہ مے پانی کی چار بوندیں — جس دن سے کھچ گئی ہے تلوار ہو گئی ہے
باغبان کلیاں ہوں ہلکے رنگ کی — بھیجنا ہے ایک کم سن کے لئے

جلیلؔ اپنے استاد کے جانشین تھے۔ اس کا اندازہ دونوں کی ہم طرح غزلیں مطالعہ کرنے سے آسانی سے لگایا جا سکتا ہے ؎

شوقِ خلوت میں بھی ہے انجمن آرائی کا — آئینہ خانہ ہے گوشہ مری تنہائی کا (امیرؔ)

---

[1] آج کل دہلی جنوری ۱۹۵۸ء صـ۱۵۔

[2] یہ پہلا مشاعرہ تھا جس میں جناب داغؔ اور جلیلؔ دونوں شریک تھے۔ اس میں جلیلؔ نے اپنی معرکۃ الآرا غزل پڑھی۔ جس کے مطلع کا جواب اردو شاعری میں نہیں ملتا۔ مطلع یہ ہے ؎

نگاہ برق نہیں چہرہ آفتاب نہیں — وہ آدمی ہے مگر دیکھنے کی تاب نہیں (آجکل دہلی جلد ۱۶ شمارہ ۶)

جس نے دیکھا ہے تجھے دیکھتے ہیں سب اسکو — خلق ہے جمع تماشا ہے تماشائی کا — (امیر)
دشت میں لالہ ہے گلزار میں گل بزم میں شمع — ہر جگہ رنگ نیا ہے مرے ہرجائی کا — "
جب سے خوگر میں ہوا بادیہ پیمائی کا — ایک اک آبلہ آئینہ ہے رسوائی کا — (جلیل)
ملتی جلتی ہے قیامت سے شباہت لیکن — اک ذرا رنگ ہے گہرا شب تنہائی کا — "
مجھ کو رونا فقط اس کا ہے شکستِ دل پر — آئینہ ٹوٹ گیا ان کی خود آرائی کا — "
جان دینے میں نہیں عذر مگر شرط یہ ہے — جان لینے میں ہو انداز مسیحائی کا — "
موسم گل کو گئے ایک زمانہ گزرا — آج تک ہے وہی سودا ترے سودائی کا — "

اکثر اوقات یہ کہنا دشوار ہو جاتا ہے کہ کونسا شعر امیر کا ہے اور کونسا جلیل کا۔ امتیاز کرنا اگر ممکن ہو تو اس صورت میں ہوتا ہے کہ جس صفائی زبان کی طرف امیر نے قدم اٹھایا تھا، جلیل نے اس کی تکمیل کی۔ جلیل کی زبان اور بھی سبک اور مترنم ہے۔ زبان کی شیرینی اور گداز کے ساتھ ساتھ جلیل کے ہاں عموماً شوخی بلا کی ہوتی ہے۔ جوان کے اور داغ کے کلام میں مشترک ہے امیر کے کلام میں اعلیٰ خیالات اور متانت کے جو اوصاف ہیں، ان میں شوخی کے لئے جگہ ملتی بھی ہے تو ایسے اشعار کو فراوانی حاصل نہیں ہے۔ جلیل نے بڑی کامیابی سے امیر و داغ کی بہترین خصوصیات کو چن لیا اور اپنے اشعار میں سمو لیا۔

خوبیٔ زبان

جلیل اپنے مسلک شاعرانہ کا اظہار یوں کرتے ہیں ؎

اس سخن کا جلیل کیا کہنا — معنی کی زبان ہے گویا

اور یہ حقیقت ہے کہ جلیل نے زبان و شعر کی جتنی خدمت کی ہے، کسی نے کم کی ہوگی۔ اصلاح زبان کی تحریک لکھنؤ میں ناسخ کے زمانے سے چلی آتی ہے۔ رعایت لفظی کا دور اگر لکھنؤ کی شاعری میں نہ آیا ہوتا، تو جلال و امیر کے زمانے سے بہت پہلے ہی لکھنؤ کی شاعری سلاست و روانی ترنم اور لوچ سے مالا مال ہو چکی ہوتی۔ آخر کار امیر و جلال کو یہ خیال پیدا ہوا کہ زبان کو اور زیادہ فطری اور روزمرہ کے قریب لانا چاہیئے۔ یہ اصلاحی تحریک جلیل اور صفی کے دور میں اور بھی زور پکڑ گئی۔ ان کی سادگی اور اظہار بیان کی بے تکلفی جلیل کی شاعری کا ایک امتیازی وصف ہے۔ ان کے اشعار نامانوس فارسی و عربی الفاظ و تراکیب سے گراں بار نہیں، بلکہ نہایت آسانی سے ہر صاحب ذوق کی سمجھ میں آجاتے ہیں۔ خواہ کسی کی استعداد علمی کم ہو یا زیادہ۔ یہ رنگ داغ کے کلام میں بھی ملتا ہے۔ خصوصاً مہتاب داغ میں جہاں زبان کی صفائی اپنی معراج کو پہنچ گئی ہے۔ جلیل کے ہاں ابتداء سے یہی کیفیت ہے۔ ان کی مقبولیت کی ایک بڑی وجہ ان کے بیان کی سادگی، زبان کی صفائی اور روانی معلوم ہوتی ہے ؎

ضبطِ نالہ سے آج کام لیا — گرتی بجلی کو میں نے تھام لیا — (جلیل)

میرے آنے کی تو بندش ہے مگر — کیا کریں گے میں اگر یاد آیا — (جلیل)
زمانے پر ہنسے کوئی کہ روئے — جو ہونا ہے وہ ہوتا جا رہا ہے — "
تم نے آکر مزاج پوچھ لیا — اب طبیعت کہاں سنبھلتی ہے[1] — "
آتے آتے آئے گا ان کا خیال — جاتے جاتے بے خیالی جائے گی — "
دل گیا دل لگی نہیں جاتی — روتے روتے ہنسی نہیں جاتی — "
او آنکھ چرا کے جانے والے — ہم بھی تجھے کبھی تری نظر میں — "
جاتے ہو خدا حافظ ہاں اتنی گزارش ہے — جب یاد ہم آجائیں ملنے کی دعا کرنا — "

یہ وہی نکھری ستھری زبان ہے، جس پر روزمرہ کا اطلاق ہوتا ہے۔ اور سہلِ ممتنع کی بہترین مثال ہے۔ ایسا کہنے کے لئے ایک عمر کی مشقِ سخن بھی ناکافی ہے۔ جب تک زبان پر کامل عبور نہ ہو۔ اظہارِ بیان میں سلاست پیدا نہیں ہو سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ عظیم شعرا کے آخری دورِ شاعری میں سہلِ ممتنع کے نمونے نظر آتے ہیں۔ لیکن جلیلؔ ابتدائے شاعری ہی سے سادگی کی طرف مائل تھے۔ اور ان کے ہر دور کے کلام میں زبان پر یہی کامل عبور ملتا ہے۔ جہاں تک مبلغِ علم کا تعلق ہے۔ جلالؔ، امیرؔ و جلیلؔ اپنے زمانے کے متبحر عالم تسلیم کئے جاتے تھے۔ ان کی سادگی ان کی کم علمی پر دلالت نہیں کرتی۔ متبحر علمی اور فضیلت فروشی میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ غزل کی شاعری میں اظہارِ علم و فضل کا کوئی موقع نہیں نکالا جا سکتا۔ اس کے لئے دوسرے شعبہ ہائے علم ہیں۔ غزل میں تو انتہائی سادہ الفاظ میں دلی جذبات و احساسات کی ترجمانی کرنا پڑتی ہے اور یہی غزل گوئی کا کمال ہے۔ سہلِ ممتنع کہنے کے لئے بڑی کاوش کرنا پڑتی ہے۔ تن آسانی کو اس میں دخل نہیں۔ اس کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے۔ جب کوئی شعر کہنے بیٹھے اور سادہ الفاظ اور دل نشین پیرایۂ بیان میں اظہارِ خیال کی کوشش کرے۔ بظاہر تو یہ بڑی آسان بات معلوم ہوتی ہے کہ آسان الفاظ کو شعر کی صورت میں پیش کر دیا جائے۔ لیکن اصل میں یہ ایک دشوار گزار مرحلے سے کم نہیں۔ جب تک شاعر اپنی زبان کے مزاج سے کماحقہٗ آگاہ نہ ہو۔ وہ روزمرہ میں اپنے خیالات کا اظہار کامیابی سے نہیں کر سکتا داغؔ و امیرؔ، جلالؔ اور ان کے بعد جلیلؔ کے کلام میں یہ وصف بدرجۂ کمال موجود ہے۔

معاملاتِ حسن و عشق

مضامینِ غزل میں معاملاتِ حسن و عشق کو دوسرے مضامین پر فوقیت حاصل رہی ہے۔ اس لئے کہ غزل کے جو معنی شعرائے ہند نے لئے وہ یہی تھے کہ غزل حسینوں کے ساتھ راز و نیاز کا نام ہے۔ دوسرے مضامینِ غزل کی حیثیت اضافی ہے اور عشق و عاشقی کا بیان غزل کا حقیقی منصب ہے۔ اہلِ ایران نے جس چیز کو وقوعہ نگاری کہہ کر پکارا۔ شعرائے ہند نے اسے معاملہ بندی کا لقب دیا۔ داغؔ و امیرؔ کے زمانے میں جس طرزِ خاص کی غزل کہی گئی۔ اس میں معاملہ بندی یا وقوعہ نگاری اول سے آخر تک جاری و ساری ہے اور یہی روایت جلیلؔ تک

---

[1] ان کے آنے سے جو آجاتی ہے منہ پر رونق — وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے۔
جس طرح غالبؔ کے شعر میں ایک نفسیاتی نکتہ ہے، اسی طرح جلیلؔ کے شعر میں بھی ایک نفسیاتی نکتہ موجود ہے۔

پہنچی۔ یوں تو میر و سودا کے کلام میں بھی ایسے اشعار کی کمی نہیں جن کی بنیاد معاملہ بندی پر ہے۔ لیکن اس رنگ کو جرأت نے خصوصیت کے ساتھ اپنایا۔ دہلی میں مومن اور داغ نے یہ طرز اختیار کی۔ دبستانِ لکھنؤ میں معاملہ بندی کو اس دور میں اہمیت حاصل تھی۔ جب رعایتِ لفظی لکھنوی شاعری کا طرۂ امتیاز تھی۔ یہ رنگ امیر و جلال کے زمانے میں اور زیادہ نکھر گیا۔ جب زبان کو کفایت شعاری اور معنویت کے ساتھ استعمال کیا جانے لگا۔ اور بے جا رعایاتِ لفظی کو متروک قرار دے دیا گیا۔ زبان کی سلاست اور روانی سے مضامینِ غزل میں معاملہ بندی امیر و جلال اور ان کے شاگردوں کے کلام میں جاگزیں ہو گئی۔ اس قسم کی شاعری پر ہمارے زمانے میں بہت سے غلط اعتراضات کئے گئے ہیں۔ لیکن اُن حضرات کی طرف سے ہوئے ہیں جنہیں غزل کی ماہیت کا علم نہیں۔ اور جن کے نزدیک فلسفہ تصوف یا دور دراز کے مضامین کو اس بنا پر غزل میں داخل کرنے کی ضرورت پیش آئی ہے کہ اس سے غزل کے اخلاقی یا علمی سطح بلند ہو جاتی ہے۔ حقیقتِ حال اس کے برعکس ہے۔ غزل کا ایک مخصوص مزاج ہے اور اُسی اعتبار سے غزل کے اپنے مضامین ہیں۔ جلیل نے حدودِ غزل کے اندر رہ کر شاعری کی ہے۔ اور یہی حال ان سے پہلے داغ امیر و جلال و تسلیم کا تھا۔

معاملہ بندی کے لئے جذبات نگاری کی ضرورت نہیں ہے۔ امیر و داغ و جلیل کی شاعری پر یہ اعتراض بھی کیا جا چکا ہے۔ کہ ان کے کلام میں جذبات نگاری اور سوز و گداز کا عنصر کم ہے۔ یہ درست ہے کہ شعرائے دہلی کی ایک امتیازی خصوصیت ان کی جذبات نگاری تھی۔ میر و سودا، و درد و صحفی کے کلام میں سوز و گداز نمایاں ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ معاملاتِ حسن و عشق کے بیان کو دوسرے مضامینِ غزل پر ترجیح دی جانے لگی۔ شعرائے دہلی میں مومن و داغ نے یہی رنگ اختیار کیا اور لکھنؤ میں معاصرین داغ میں سے امیر و جلال و تسلیم نے بھی اسی طرز کو اپنایا۔ دہلی اور لکھنؤ دونوں دبستانوں پر جرأت کی شاعری کا اثر پڑا۔ معاملہ بندی اگر بالکل بازاری سطح کی نہ ہو۔ اور حسن و عشق کے بیان کو عامیانہ پن سے بچایا جا سکے۔ تو فی نفسہٖ معاملہ بندی پر کوئی اعتراض وارد نہیں ہو سکتا۔ بلکہ اردو غزل کی صحیح روایت معاملہ بندی کی شاعری ہی ہے

وعدہ جو کیا شام کو وقتِ سحر آیا — اس ماہ میں خورشید کا عالم نظر آیا (تسلیم)
گر یہی ہے عادتِ تکرار ہنستے بولتے — منہ کی اک دن کھائیں گے اغیار ہنستے بولتے "
کچھ سبب ہوگا وگرنہ بے سبب ایسا نہ تھا — چھیڑ کر یوں آپ سے اغیار ہنستے بولتے "
عہد کے بعد ملے بوسے دہن کے اتنے — کہ لبِ زود پشیمان کو مکرنے نہ دیا "
بھڑکی ہے لگی دل کی بجھا کیوں نہیں دیتے — آبِ دمِ شمشیر پلا کیوں نہیں دیتے "
منظور ہے تسکیں دلِ مضطر کی جو ناصح — دم بھر کے لئے ان کو بلا کیوں نہیں دیتے "
رُک رُک کے دمِ پیری دم آنے کو کیا کہئے — جینے کا یہ عالم ہے مر جانے کو کیا کہئے "

غیر سے ملئے مجھے ناکام رہنے دیجئے
آپ اپنا نامہ و پیغام رہنے دیجئے "

تسلیم[1] نے زبان اور محاورہ تو لکھنو کا برتا لیکن ان کی طرزِ فکر کو دہلوی کہنا چاہیئے۔ ان کا سلسلۂ شاعری نواب اصغر علی خان نسیم[2] سے گزرتا ہوا حکیم مومن خان مومن[3] تک پہنچتا ہے۔ سلسلۂ مومن میں چند صفات دبستانِ لکھنؤ سے مشترک ہیں۔ یعنی نازک خیالی اور معاملہ بندی، تسلیم کے ہاں سوز و گداز کی چاشنی بھی ہے۔ خصوصاً ان کے پہلے دیوان میں اور پھر ایک حد تک ان کے دوسرے دیوان میں تسلیم خود کہتے ہیں ؎

ہیں ہوں اے تسلیم شاگردِ نسیم دہلوی
مجھ کو طرزِ شاعرانِ لکھنؤ سے کیا غرض

اور تسلیم کے بعد ان کے نامور شاگرد حسرت موہانی دعویٰ کرتے ہیں۔ ؎

ہے زبانِ لکھنؤ میں رنگِ دہلی کی نمود
تجھ سے حسرت نام روشن شاعری کا ہو گیا

حقیقتاً تسلیم اور داغ و امیر میں کچھ ایسا فرق نہیں۔ سوائے اس کے کہ تسلیم کے کلام میں فارسی کی دلنشیں تراکیب بھی ہیں جبکہ امیر و داغ نے اپنا پورا زور زبان کی سلاست پر لگایا۔ پھر جب تسلیم کسی خیال کو نظم کرنے پر تُل جاتے ہیں تو ان کی زبان سلیس و شستہ نہیں رہتی اور یہی وجہ بڑی حد تک ان کی غیر مقبولیت کی ہے۔ ان کی زبان میں قدامت کا رنگ آ جاتا ہے۔ روزمرہ کی شان بہت کم پیدا ہوتی ہے۔ لیکن جہاں تک نفسِ مضامین کا تعلق ہے وہ امیر، داغ و جلال کے ہم دوش نظر آتے ہیں۔ غرضیکہ معاملہ بندی سے تسلیم کو بھی مفر نہیں۔ بلکہ حقیقتِ حال یہ ہے کہ موجودہ نسل سے پہلے کے لوگ جو اردو غزل کے مزاج داں تھے۔ ان کو معاملہ بندی پر اعتراض ہی نہ تھا ؎

یہاں تو لب پہ ابھی مدعا نہیں آیا — وہاں زباں پہ نہیں بار بار آتی ہے (جلیل)
کچھ اختیار کسی کا نہیں طبیعت پر — یہ جس پہ آتی ہے بے اختیار آتی ہے "
فضا شریک نہ ہو اور کام چل جائے — کوئی ادا تجھے ایسی بھی یار آتی ہے "
ابھی سے آفتِ جاں ہے ادا ادا تیری — یہ ابتدا ہے تو کیا ہو گی انتہا تیری "
نقاب لاکھ چھپائے وہ چھپ نہیں سکتی — مری نظر میں جو صورت ہے دلربا تیری "
درد سے واقف نہ تھے غم سے شناسائی نہ تھی — ہائے کیا دن تھے طبیعت جب کہیں آئی نہ تھی "
یاد ہیں وہ دن کہ تجھ کو دلبری آئی نہ تھی — آنکھ میں جادو نہ تھا لب پر مسیحائی نہ تھی "
تم جو کہتے ہو کہ دل کی مجھے پروا کیا ہے — اپنی چتون سے تو پوچھو کہ ارادا کیا ہے "
یہی شوخی ہے تو ٹھہرے گی نہ چہرے پہ نقاب — ایک دو روز کا پردہ ہے یہ پردا کیا ہے "
تم زباں سے نہ کیا کرتے ہو وعدہ لیکن — آنکھ کہتی ہے کہ وعدے کا بھروسا کیا ہے "

---

[1] تسلیم المتوفی ۲۸ مئی ۱۹۱۱ء [2] نسیم المتوفی ۱۲۸۲ھ [3] مومن المتوفی ۱۲۶۸ھ
۱۲۸۲ھ

دیکھا جو حسنِ یار طبیعت مچل گئی — آنکھوں کا تھا قصور چھری دل پہ چل گئی (جلیل)
ہم تم ملے نہ تھے تو جدائی کا تھا ملال — اب یہ ملال ہے کہ تمنا نکل گئی "
اب ذرا سن تو سرِ قبر گزرنے والے — دہنِ گور سے کچھ کہتے ہیں مرنے والے "
جان دیدی کسی عاشق نے تو پروا کیا ہے — تم سلامت رہو کچھ کم نہیں مرنے والے "
میں نہ سمجھا تھا کہ وعدے کا یہ ہوگا انجام — آفریں ہے تجھے اے کہہ کے مکرنے والے "
قاصدِ پیامِ شوق کو دیتا بہت نہ طول — کہنا فقط یہ ان سے کہ آنکھیں ترس گئیں "
فتنے جو اٹھنے والے ہیں صورت میں حشر کی — سب سو رہے ہیں سایۂ زلفِ دراز میں "
ادا ادا میں ہے قدرت کی دی ہوئی مستی — شراب کی تمہیں حاجت ہے کیا شباب تو ہے "
ہے رنگ گلاب کی کلی کا — نقشہ ہے کسی کی کم سنی کا "
ہوتا ہے سحر آنکھ میں لیکن نہ اس قدر — جس پر نگاہ پڑ گئی دیوانہ کر دیا "
دیوانگی بھلی تھی جو محرم بنا گئی — ہم سے کسی حسین کو پردا نہیں رہا "
مزے بے تابیوں کے آ رہے ہیں — وہ ہم کو ہم انہیں سمجھا رہے ہیں "
نگاہ برق نہیں چہرہ آفتاب نہیں — وہ آدمی ہے مگر دیکھنے کی تاب نہیں "

اس آخری شعر میں محبوب کو انسان بنا کر دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جلیل کا محبوب گوشت پوست کا بنا ہوا انسان نظر آتا ہے۔ یہ شعر مذاقِ جدید کے عین مطابق ہے۔ محبوب نہ تو کوئی مافوق الفطرت ہستی ہے اور نہ تخیلی پیکر ہے۔ جس کا اس دنیائے آب و گل میں وجود ہی نہ ہو۔ بلکہ وہ ایک آدمی" ہے۔ ہر چند کہ اس کا حسن بے مثال ہے اور اسے دیکھنے کی تاب نہیں۔ معاملاتِ حسن و عشق میں شاعر کا تجربۂ عشق جلوہ فرما ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غزل کے وہی اشعار ہمیں یاد رہ جاتے ہیں۔ جن کا تعلق خالصؔ واردات" سے ہوتا ہے۔ غزل میں عشق کا عمومی تجربہ پیش کیا جاتا ہے اور شاعر کا وہی شعر کامیاب ہوتا ہے۔ جو اپنی تاثیر کے اعتبار سے عشق کے عمومی جذبے کا آئینہ دار ہو۔ یعنی شعر تو ہو کسی شاعر کا، لیکن سننے والا یہ سمجھے کہ اسی کے دل کی بات نظم ہو گئی ہے۔ جلیل کو اس باب میں جو کامیابی حاصل ہوئی ہے۔ اس کا ادنیٰ ثبوت یہ ہے کہ ہر طبقے اور ہر کلچر کے لوگ ان کے اشعار سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اور ان کے شعروں کی ایک خاصی بڑی تعداد زبان زدِ خلائق ہے۔ یہ ہر دلعزیزی جب ہی حاصل ہوتی ہے کہ شاعر کے کلام میں آفاقیت ہو اور اس کا شعر ہزاروں مواقع پر یاد آ کر بے ساختہ زبان پر آ جائے۔ ہمارا دورِ حقیقت پسندانہ دور ہے۔ اس زمانے میں شعر کی قدر اس کی سچائی، خلوص اور صداقت کی بنا پر ہوتی ہے۔ جلیل کے اشعار دیکھنے میں بڑے سادہ ہیں۔ لیکن جہاں تک حسن و عشق کا تعلق ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ جلیل انسانی نفسیات سے پوری طرح آگاہ تھے۔ غزل میں حسن و عشق کی ایک جیتی جاگتی دنیا ہوتی ہے۔ حسن اور متعلقاتِ حسن، شکوہ و شکایت، اقرار و انکار، وفا و جفا، جورِ زمانہ اور ستمِ چرخ، نامہ و پیام، شبابِ حسن، بے تابیٔ شوق، وصل و ہجر کے تذکرے، جوشِ رقابت

شاعر کی خود آزاری اور محبوب کی ستم شعاری، یہی وہ دنیا ہے جو ہمیں غزل کی شاعری میں جیتی جاگتی نظر آتی ہے۔ انہیں مضامین کو شاعر باندھتے چلے آتے ہیں۔ ساری بات طرزِ ادا اور سلاستِ بیان کی ہوتی ہے۔ یہیں یہ پہچان ہوتی ہے کہ کونسا شاعر درجۂ کمال پر فائز ہے اور کونسا محض برائے بیت، اس قسم کے مضامین کو نظم کرنا چاہتا ہے۔ جلیلؔ نے بھی اپنی غزل میں یہی مضامین استعمال کئے ہیں مگر ایسے حسن اور سلیقے سے کہ وہ ہماری شاعری کا ایک مستقل حصہ بن کر رہ گئے ہیں۔

نشاطیہ رنگ : جلیلؔ ایک باغ و بہار طبیعت کے مالک تھے ان کی غزل ایک مترنم چشمے کی مانند ہے جو ہمارے ادب کی دنیا میں بہتا چلا جارہا ہے۔ لکھنؤ شاعری پر ایک دور ایسا بھی آیا۔ جب مصائب کے مضمون مرثیوں میں استعمال ہوئے۔ اور اس کا اثر اس دور کی غزل پر پڑا۔ چنانچہ فنا انجامی، ناکامیِ حسرت، درد و غم، زخم و جراحت یہاں تک کہ تکلیفِ نزع کسی نہ کسی حد تک ہر شاعر کے کلام میں داخل ہوگئے۔ غرضیکہ مرثیے کی شاعری اپنے عروج کو پہنچی اور اس نے ہمارے ادب میں ایسے ایسے پھول کھلائے۔ جن کی خوشبو سے شاعری اور سماج دونوں کی روح معطر ہوگئی۔ پھر نہ وہ قدردانی رہی نہ وہ قادرالکلام شاعر۔ زمانے نے ایک اور کروٹ لی۔ نشاطِ غم کے بعد ادب میں ایک نئی لہر آئی۔ داغؔ، امیرؔ جلالؔ، ریاضؔ، جلیلؔ وغیرہ ہم نے اردو غزل کو نئے نئے پُربہار مضامین دیئے۔ مرثیے کی اصلاحی تحریک سے غزل کو ایک بڑا فائدہ یہ ہوا کہ مذاق کی پستی کی جگہ ایک اخلاقی بلندی پیدا ہوگئی۔ اب جو نشاطیہ شاعری شروع ہوئی اس میں شوخی و رندی تو ضرور موجود ہے لیکن بازاری پن نہیں ہے۔ اس سے پہلے بھی ایک نشاطیہ دور آیا تھا۔ جس کی وضاحت میر تقی میرؔ کی اس تنقید سے ہوتی ہے کہ جو شاعر حقیقتاً شعر کہنا نہیں جانتے وہ بوس و کنار کے مضامین کو نظم کرلینا انتہائے کمال تصور کرتے ہیں۔[1] جلیلؔ کی نشاطیہ شاعری اس اخلاقی و اصلاحی تحریک کے بعد کی پیداوار ہے۔ اب شاعری کا لہجہ بے باک نہیں۔ یا، نشاط انگیز ضرور تھا لیکن تساہل انگیز اور بے باکی میں بڑا فرق ہے۔ اس نشاطیہ شاعری کی ایک توضیح یوں بھی ممکن ہے کہ ہنگامۂ غدر کے بعد اہلِ ہند نے دوبارہ اطمینان کی سانس لینا شروع کی تھی اجڑے ہوئے لوگ نئے سرے سے بس رہے تھے۔ دہلی اور لکھنؤ کی تباہی کے بعد رام پور اور حیدرآباد میں اردو شعرا کی قدردانی ہورہی تھی۔ جلیلؔ کی شاعری اس دور میں پروان چڑھی۔

یوں تو شوخی و رندی کے مضامین روایتِ غزل سے تعلق رکھتے ہیں اور اردو شاعری کا کوئی دور ایسا نہیں گزرا جس میں اس قسم کے مضامین نظم نہ کئے گئے ہوں۔ لیکن بعض شعرا کو اپنی افتادِ طبع کی بنا پر ان مضامین کے اظہار میں ایک خصوصیت حاصل رہی ہے۔ داغؔ و جلیلؔ و ریاضؔ کا شمار ایسے ہی شعرا میں ہے۔ ریاضؔ خیرآبادی کہتے ہیں ؎

چھلکائیں لاؤ بھر کے گلابی شراب کی　　تصویر کھینچیں آج تمہارے شباب کی!

یہاں شراب اور شباب ہم معنی ہوکر رہ گئے ہیں۔ جب ریاضؔ اور آگے بڑھتے ہیں ؎

جہاں ہم خشتِ خم رکھ دیں بنائے کعبہ پڑتی ہے　　جہاں ساغر چھلک دیں چشمۂ زمزم نکلتا ہے!

---

[1] تم زبردست شعر تو کہہ نہیں جانتے ہو۔ چرا چاں کہہ لیا کرو (آب حیات از مولانا محمد حسین آزاد طبع لاہور ص ۲۳۸

اٹھے کبھی گھبرا کے تو مے خانے کو ہو آتے پی آتے تو پھر بیٹھ رہے یادِ خدا میں

یہ شعر جوشِ رندی کا ایک اچھا نمونہ ہیں مگر اصل میں یہ تینوں شعر شاعر کی شوخیِ طبع کی دلیل ہیں، ان کا تعلق شوخی سے زیادہ ہے اور خمریاتی شاعری سے کم، خالص خمریاتی رنگ میں ریاضؔ کیفیاتِ شراب یوں بیان کرتے ہیں ؎

جامِ مے تو بہ شکن، توبہ مری جام شکن سامنے ڈھیر ہے ٹوٹے ہوئے پیمانوں کا (ریاضؔ)

توبہ سے ہماری بوتل اچھی جب ٹوٹی ہے جام ہو گئی ہے "

خمریاتی شاعری سے ریاضؔ نے بڑے بڑے فائدے حاصل کئے ہیں۔ شیخ و واعظ کی ریاکاری کا پردہ اٹھانے کے لئے سب سے مناسب حربہ شاعر کے پاس یہی ہے کہ رندانِ سرمست ان کے مکر و فریب کی قلعی کھولیں۔ اس قسم کا تبصرہ اہلِ زمانہ کی ریاکاری پر ریاضؔ کے کلام میں جا بجا ملتا ہے ؎

کیوں متبرّیاض کو سمجھیں نہ مے فروش ریشِ دراز و جبّہ و دستار دیکھئے

ریاضؔ شراب سے عبرت کا سبق حاصل کرتے ہیں۔ گزرے ہوئے زمانے کی یاد جب دل میں چٹکیاں لیتی ہے تو شاعر بے ساختہ کہہ اٹھتا ہے ؎

صد سالہ دورِ چرخ تھا ساغر کا ایک دور نکلا جو مے کدے سے تو دنیا بدل گئی

خمریاتی شاعری کے اعتبار سے ریاضؔ ایک منفرد حیثیت رکھتے ہیں ان کے کلام کا بیشتر حصہ ایسا ہے جس میں مسائلِ حیات کو شراب کے واسطے سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جلیلؔ کی شاعری میں خمریات کا رنگ اتنا حاوی نہیں۔ جہاں کہیں وہ شراب کا مضمون باندھتے ہیں، خوب باندھتے ہیں لیکن یہ ضروری نہیں کہ ان کی غزل میں زیادہ تر شراب ہی کا تذکرہ ملے۔ رندانہ مضامین انہوں نے اتنی ہی عمدگی سے بیان کئے ہیں جتنے ریاضؔ نے ... ؎

بات ساقی کی نہ ٹالی جائے گی کر کے توبہ توڑ ڈالی جائے گی (جلیلؔ)

بھلا توبہ کا مے خانے میں کیا ذکر جو ہے بھی تو کہیں ٹوٹی پڑی ہے! "

مزہ دیتا ہے جب بادل سرِ میخانہ آتا ہے مرا ہی جھومتا ہے وجد میں پیمانہ آتا ہے "

بہارِ جام و مینا بس گئی ہے میری آنکھوں میں جدھر جاؤں جدھر دیکھوں نظر میخانہ آتا ہے "

ہوں وہ مے کش کہ نظر بھر کے جہاں دیکھ لیا مئے گلرنگ چھلک جاتی ہے پیمانے سے "

غلط ہے یہ کہ جامِ ارغوانی لے کے آیا ہوں سنا ہے تشنہ لب ہیں شیخ پانی لے کے آیا ہوں "

مقامِ خضر تھا یا مے کدہ تھا کیا کہوں کیا تھا جہاں سے میں حیاتِ جاودانی لے کے آیا ہوں "

دکانِ مے پہ پہنچ کر کھلی حقیقتِ حال حیات بیچ رہا تھا، وہ مے فروش نہ تھا "

کیا کر رہی ہے جام میں رکھی ہوئی شراب ساقی اِس آفتاب کو گردش میں لا کے دیکھ "

ریاضؔ المتوفی ۱۳۵۳ھ

ہم خوش ہیں جلیلؔ آپ کی اس بادہ کشی سے ساغر ہو جدا منہ سے نہ مہباتے سخن کا (جلیل)

اس آخری شعر میں شاعر نے حقیقت حال کا اعتراف کیا ہے۔ جس شراب سے جلیلؔ مست ہیں وہ "مہباتے سخن" ہے۔ یہ بھی ایک عجیب اتفاق ہے کہ ریاضؔ و جلیلؔ نے شراب کے متعلق جتنے خوبصورت شعر کہے ہیں خود لطف شراب اٹھانے والے شعرا کو یہ توفیق نہیں ہوتی کہ ایسے اشعار کہہ سکتے۔ لیکن زندگی میں ریاضؔ و جلیلؔ نے شراب چکھنا تو بڑی بات ہے چھوا بھی نہ ہوگا۔ شاعر کی شراب، شراب تخیلؔ ہے۔ کہیں کہیں شوخیٔ رندانہ سے کام لے کر جلیلؔ یوں کہتے ہیں ؎

میں نے جو میکدے میں کیا جھک کے اک سلام کچھ بن پڑا نہ شیخ سے گھبرا کے رہ گیا

واعظ مئے طہور جو پیتا ہے خُلد میں عادت ابھی سے ڈال رہا ہوں شراب کی

بادہ کش آج نہ محروم کہیں رہ جائیں شیخ بھی شاملِ محفل ہے خدا خیر کرے

اس اتفاق کو فیضِ خدا سمجھ واعظ! کہ ہجومے ترے لب پر تھی مجھ کو ہوش نہ تھا

کہوں گا ساقیٔ کوثر سے ساقیا! کہ میں پانی کو ترسایا گیا ہوں

پارسائی کا بہت کرتے تھے اظہار جلیلؔ جھومتے آج چلے آتے ہیں مے خانے سے

جلیلؔ کی شاعری میں شراب اور بہار کے نغمے گونج رہے ہیں۔ جا بجا برسات کی کیفیت بادلوں کا جھومنا اور محفلِ رنداں میں دورِ شاعر کا تذکرہ جلیلؔ کی شاعری کی ایک اہم خصوصیت بن کر رہ گئی ہے۔ نشاطیہ رنگ میں جلیلؔ نے بہت کچھ کہا ہے اور اس کی بے شمار مثالیں زبانِ زدِ خاص و عام ہیں۔

نازک خیالی

لکھنؤ کے دبستانِ شاعری کی ایک ایسی خصوصیت ہے جس نے اردو غزل کو حسن و نزاکت کی دولت سے مالا مال کر دیا۔ شعرائے دہلی میں مومنؔ و غالبؔ کے کلام میں نازک خیالی کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ ناسخؔ کا دیوان جب دہلی پہنچا تو وہاں کے نامور شعرا۔ لکھنؤ کی نازک خیالی سے متاثر ہوتے بغیر نہ رہ سکے۔ جو نازک خیالی حد سے بڑھ جاتے تو محسوس ہوتا ہے کہ شعر تو اپنی جگہ بہت حسین ہے۔ لیکن واقعیت سے دور ہو گیا ہے اگر نازک خیالی اپنی حد کے اندر رہے تو شعر کے حسن میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ یہ چنداں ضروری نہیں ہے کہ نزاکت تخیل کسی گہرے جذبے کے اظہار کا ذریعہ ہو۔ لیکن نزاکت سے شعر کا حسن بڑھ جانا ناگزیر ہے۔ جلیلؔ کے کلام میں بلندیٔ خیال بھی ہے اور نزاکت تخیل بھی۔ "لب محبوب" کو "جامِ مے" سے تشبیہ دینے کا طریقہ عام ہے۔ اس روایتی مضمون کو جب جلیلؔ ادا کرتے ہیں تو ان کا خیال کس قدر نازک بن جاتا ہے۔

؎ تبسم تھا اس رنگ سے ان کے لب پر میں سمجھا کوئی جام چھلکا رہے ہیں

عام طور پر کہا جاتا ہے کہ پھول دم بھر کے لئے کھلتے ہیں اور پھر مرجھا جاتے ہیں ؎

بہار ایک دم کی ہے کھلتا نہیں کچھ یہ گل کھل رہے ہیں کہ مرجھا رہے ہیں

اپنے تخیل شاعرانہ کا نقشہ اس طرح کھینچتے ہیں ؎

ہے آباد میرے تصور کی دنیا حسیں آ رہے ہیں حسیں جا رہے ہیں

یہ ایک نفسیاتی حقیقت ہے کہ جو شخص ہمارے خیالوں میں بسا ہوا ہو ہم جدھر بھی نظر اٹھاتے ہیں وہی نظر آتے گا ؎

اس کو محوِ خیال کہتے ہیں　　کی نظر جس پہ تم نظر آتے

دو شیزۂ حسن کا مرثیہ اس سے بہتر کیا ہوگا ؎

یہ رنگ گلاب کی کلی کا　　نقشہ ہے کسی کی کم سنی کا

شاعر اپنی افتادگی اور محبوب کی محشر خرامی کی تصویر کھینچتا ہے ؎

جب ہیں چلوں تو سایہ بھی اپنا نہ ساتھ دے　　جب تم چلو زمین چلے، آسماں چلے

محبوب کی یاد میں آنسو بہانا عاشق کا معمول ہے، لیکن جلیلؔ یہ خیال کرتے ہیں کہ ان کے آنسو بچھڑے ہوئے محبوب کی تلاش میں رواں ہیں ؎ آنکھوں میں آ کے گوں الٰہی! نکل گیا　　کس کی تلاش میں مرے اشکِ رواں چلے

جلیلؔ کی طرح ریاضؔ کے کلام میں بھی جگہ جگہ نازک خیالی کے نمونے ملتے ہیں لیکن ریاضؔ کی طبیعت بڑی شوخ تھی۔ نزاکتِ تخیل، شوخیٔ رندانہ میں تبدیلی ہو جاتی ہے۔ مثلاً ؎

کم بخت نے شراب کا ذکر اس قدر کیا　　واعظ کے منہ سے آنے لگی بو شراب کی

کبھی آسمان سے کبھی لامکاں سے　　مرے گھر وہ آتی ہے اونچی دکاں سے

جلیلؔ کی شاعری میں نازک خیالی بجائے خود ایک قدر ہے۔ فکرِ رسا مدرتِ تشبیہ جلیل کی نزاکتِ تخیل کے غماز ہیں۔ فرماتے ہیں ؎

تھے بام پر وہ انجمن آرا جو رات کو　　روشن نہ ماہ تھا نہ ستاروں میں نور تھا

عشق میں رنگیں جوانی ہو گئی　　زندگانی، زندگانی ہو گئی!

غنچۂ خاطر خوشی سے کھل گیا　　آپ کیا آتے خزانہ مل گیا

دل میں خدنگِ ناز جو مہماں ہو گئے　　اتنا کیا قیام کہ ارماں ہو گئے

ادا ادا تری مستِ شراب ہو کے رہی　　نگاہ مست سے دنیا خراب ہو کے رہی

مرنے پر بھی نہ بند ہوئی چشمِ منتظر　　اب انتظار کی کوئی مدت نہیں رہی

ساقی کی چشمِ مست کا عالم نہ پوچھئے　　ایک اک نگاہ ہے کئی عالم لئے ہوئے

اسلوبِ سخن

جلیلؔ ایک صاحبِ طرز استادِ فن تھے۔ انہوں نے ایک خاص اسلوبِ سخن اختیار کیا سادہ الفاظ میں بھرپور طریقے سے دل کی بات کہہ دینا ایک نہایت مشکل فن ہے، جلیلؔ کا شعار یہی ہے۔ رنگِ سخن بہار خیز و نشاط انگیز ہے۔ انتخاب الفاظ میں سادگی کے علاوہ ترنم کا لحاظ بھی رکھتے ہیں چنانچہ شعر میں شیرینی پیدا ہو جاتی ہے۔ سادہ اور صاف الفاظ ترنم بحریں، رواں دواں فقرے، نازک و نادر تشبیہیں اور خوبصورت ترکیبیں خود پکار کر کہہ دیتی ہیں کہ یہ شعر جلیلؔ کا ہے۔ انتخاب الفاظ کی خوبی یہ ہے کہ کہیں ناہمواری پیش نہیں آتی۔ اور پڑھنے والے کی زبان رُکتی نہیں اسی خوبی کو روانی کہا جاتا ہے۔ جلیلؔ کے کلام میں یہ خوبی بغایت درجہ موجود ہے۔

جلیلؔ نے شاعری کی تعریف اپنے الفاظ میں اس طرح کی ہے ۔

مضمون تازہ ہو کہ نہ تازہ ہو اے جلیلؔ ایسا کہو کہ حرف نہ آئے زبان پر

غزل کی شاعری میں مضامین تو وہی روایتی ہوتے ہیں۔ ساری بات طرزِ ادا کی ہے جلیلؔ مضمون طرازی سے زیادہ صحتِ زبان پر زور دیتے ہیں فصاحت ان کے سامنے ہاتھ باندھے کھڑی نظر آتی ہے۔ صحیح فصیح زبان کی سند اگر تلاش کرنا مقصود ہو تو جلیلؔ کا کلام دیکھئے جس طرح وہ کہتے ہیں صحیح و فصیح وہی ہے، دعویٰ کیا جا سکتا ہے کہ جلیلؔ کی شاعری استقام شعری سے پاک ہے خود فرماتے ہیں ۔

اپنا دیوان مرتب ہے حسینوں کا جلیلؔ نکتہ چیں تھک گئے کچھ عیب نکالے نہ گئے

مشہور نقاد اور لکھنوی شاعری کے نکتہ چیں نیاز فتح پوری جلیلؔ کی شاعری پر یوں اظہارِ خیال کرتے ہیں :-

" اگر آج امیر زندہ ہونے تو وہ خود ان کے حق میں غزل گوئی سے دست بردار ہو جاتے، جناب جلیلؔ کے یہاں سلاست بیان کا یہ عالم ہے، گویا ایک نرم و سبک رو چشمہ ہے جو ہلکے ترنم کے ساتھ بہتا چلا جا رہا ہے۔ ان کا لکھنوی رنگ اتنا نکھرا ہوا اور اسقدر دل نشیں ہے کہ تھوڑی دیر کے لئے انسان اس کے سامنے سب کچھ بھلا دینے کے لئے مجبور ہو جاتا ہے ..... ان کے کلام کی سادگی، روانی بے تکلفی خیالات کا سلجھا ہوا ہونا اس گلاب کا سا حسن ہے جس کی قبا کو گل بوٹے کی ضرورت نہیں[1] "

مجنوں گورکھپوری موسیقیت کو جلیلؔ کی شاعری کا اہم ترین عنصر خیال کرتے ہیں ۔

" جلیلؔ غزل کے روایتی آہنگ کے استاد ہیں۔ نکھری ہوئی زبان اور نرم اور رچی ہوئی موسیقیت ان کے کلام کی وہ ممتاز خصوصیت ہے جس نے ان کو اس قدر مقبول عام بنا رکھا ہے[2] "

ابو اللیث صدیقی جلیلؔ کے ادبی خدمات کے معترف ہیں ۔

" جلیلؔ نے اپنی طویل شاعرانہ مشق سے زبان و شعر کی بڑی خدمت کی ہے ..... چنانچہ زبان و بیان کے اعتبار سے ان کے اکثر اشعار بامزہ معلوم ہوتے ہیں ..... غزلوں میں عام پسند مضامین نظم ہوتے ہیں، زبان میں چٹخارہ ہے اور بحریں ایسی اختیار کی گئی ہیں جو ترنم اور موسیقی کے لئے بھی موزوں ہیں[3] "

جلیلؔ کے کمالات کا اعتراف کرتے ہوئے بعض نقادوں نے شاید محض توازن برقرار رکھنے کے لئے نکتہ چینی بھی کی ہے ہمارے نقادوں کا یہی طریقہ ہے۔ کھلے دل سے تعریف کرنا ان کے مسلک کے خلاف ہے چار خوبیاں نظر آئیں تو دو عیب بھی ساتھ لگا دیتے تاکہ وزن برابر رہے۔ اس ضمن میں نیاز فتح پوری کہتے ہیں " جلیلؔ کے یہاں نہ تصوف ہے نہ فلسفہ نہ کوئی مضمون آفرینی نہ فکر و خیال کی بلندی[4] "۔ اس کے ساتھ ہی نیاز صاحب کا یہ قول بھی ہے کہ شاعری میں اصل چیز طرزِ ادا اور مذہبِ بیان ہے۔ اس کے معنی یہ

---

[1] نگار جنوری و فروری ۱۹۴۱ء صـ ۸ [2] نگار جنوری و فروری ۱۹۴۲ء صـ ۴۳

[3] لکھنؤ کا دبستانِ شاعری صـ ۱۵۳ و صـ ۱۵۶ طبع اردو مرکز لاہور [4] نگار جنوری فروری ۱۹۴۱ء

[5] انداز بیان ہی ایک وہ چیز ہے جس سے مخاطب کو متاثر کیا جاتا ہے اور گفتگو کا لب و لہجہ پیدا کرنا مخصوص الفاظ کی مخصوص ترکیب ہی سے ممکن ہے۔ علاوہ اسکے جذبات کی بلندی و سخافت سب الفاظ و انداز بیان پر منحصر ہے (نگار لکھنؤ جنوری و فروری ۱۹۳۵ء صـ ۱۵۴

ہوئے کہ شاعری کو جن چیزوں کی ضرورت نہیں ہے وہ چیزیں جلیل کے کلام میں موجود نہیں ہیں۔ اس قسم کی نکتہ چینی سے جلیل کی شاعری پر حرف نہیں آتا۔ مجنوں گورکھپوری جلیل کی مقبولیت کو تسلیم کرتے ہوئے یہ بھی کہہ دیتے ہیں "جلیل غزل کی روایتی آہنگ کے استاد ہیں" یہ امر واقعہ ہے کہ جلیل کا تعلق روایت کے ساتھ بہت گہرا ہے۔ چنانچہ مجنوں گورکھپوری کا یہ قول کسی طرح جلیل کی شاعری کا رتبہ کم نہیں کرسکتا، بعض اعتراضات ابواللیث صدیقی نے اٹھاتے ہیں، وہ بھی وقیع نہیں اس لئے کہ انہیں یہ ثابت کرنا تھا کہ لکھنویت بجائے خود ایک ناپسندیدہ چیز ہے۔ اس لئے دل نہ بان سے انہوں نے چند اعتراضات جڑ دیئے لیکن یہ ممکن نہ ہوا کہ جلیل کی خدمات کا سرے سے اعتراف ہی نہ کرتے۔

؎ یارب قبولِ عام ملے اس کلام کو — دل کی جگہ بغل میں ہو دلواں جلیل کا

قبولِ عام جلیل کی شہرت جن اسباب کی بنا پر ہوئی ان میں سب سے بڑی وجہ وہ ریاضت اور فن کے ساتھ وہ لگن ہے جس نے ان کے کلام کو ایسے اعلیٰ مرتبے پر پہنچا دیا کہ ان کا شمار اساتذۂ سخن میں ہونے لگا۔ ۱۹۰۰ء میں جب جلیل اپنے استاد امیر مینائی کے ساتھ حیدرآباد پہنچے، اس وقت بھی وہ ایک مقتدر شاعر کہلاتے تھے۔ اس لئے امیر انہیں حیدرآباد سے گئے انہیں یقین تھا کہ یہ ستارہ آفتاب بن کر چمکے گا اور آخر یہی ہوا۔ داغ کی زندگی ہی میں جلیل حیدرآباد میں اپنا مقام بنانے میں کامیاب ہو گئے اور داغ کے بعد تو ان کا کوئی مدِمقابل تھا ہی نہیں۔ پھر جب وہ شاعر دربار مقرر ہوتے تو ان کی شہرت اور بڑھی۔ دکن کے صاحب ذوق رؤسا اور خاندان شاہی کے شاعر طبع افراد جلیل کے سلسلۂ تلمذ میں داخل ہو گئے۔ جلیل کا قیام حیدرآباد میں نصف صدی کے قریب رہا۔ اور وہیں وہ پیوندِ خاک ہوئے۔ اس عرصے میں ان کی ہر دلعزیزی بڑھتی ہی گئی۔ کہنے کو وہ حیدرآباد کے درباری شاعر تھے لیکن اصل میں وہ ہندوستان بھر کے عوام کے شاعر تھے۔ اس کی پہچان یہ ہے کہ ان کی مقبولیت حیدرآباد تک محدود نہ تھی، ان کی غزلیں ہندوستان کے گوشے گوشے میں خراجِ تحسین حاصل کر رہی تھیں، علم و دست حلقے زبان و محاورہ کے بارے میں ان کے کلام کو استناد کا درجہ دے رہے تھے۔ مغنیوں کو یہ دھن تھی کہ ان کی غزلیں گائیں۔ فلمیں بنانے والوں کی یہ خواہش تھی کہ ان کی غزلوں سے اپنی تصویروں کو چار چاند لگائیں۔ غرضیکہ ایسی عالمگیر شہرت کسی شاعر کو کم نصیب ہوتی ہوگی۔

جلیل کی موت ایک ایسا سانحہ ہے جسے تاریخ ادب فراموش نہ کر سکے گی۔ جلیل کیا مرے کہ وہ دور ہی ختم ہو گیا اور وہ روایت ہی ٹوٹ گئی جو میر و سودا سے بھی پہلے سے قائم تھی۔ اس کی جگہ ایسا زمانہ آیا جس میں ہماری تمام پرانی اقدار مٹی میں مل گئیں، اب نہ غزل ہے نہ غزل سرا، ایک نرالی قسم کی شاعری ہمارے دور کی جدت طرازی سے عمل میں آتی ہے۔ اب شاعری کا شمار فنونِ لطیفہ میں نہیں کیا جا سکتا وہ نغمگی جو غزل کی بنیاد تھی، جدید شاعری میں سرے سے موجود ہی نہیں۔ جب شعرا کو یہی نہ معلوم ہو کہ وزن اور بحر کسے کہتے ہیں تو شاعری میں موسیقیت کیوں کر پیدا ہو۔ شعر کی بنیاد زبان کی نزاکتوں سے آگاہی کا نام ہے۔ آج کل کے شعرا۔ زبان سے واقف ہی نہیں اور نہ اس قسم کی واقفیت کو وہ ضروری خیال کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کا کلام خود ان کو بھی یاد نہیں رہ سکتا، شاعری کا اصل مسئلہ ابلاغ کا ہے یعنی جو کچھ شاعر کہنا چاہے وہ قاری سمجھ لے۔ آج کل کی شاعری میں خیالات کی وہ پیچیدگی ہے کہ خود شاعر اپنے کلام کے مطالب کی تشریح نہیں کر سکتا، پھر شاعر کی بات قاری تک پہنچنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا، جب شاعر خود نہ سمجھے کہ وہ کیا کہنا چاہتا تھا اور جو کچھ اس نے کہا ہے اس کا کیا مطلب ہے۔

؎ نگار جنوری و فروری ۱۹۴۲ء

تو کسی دوسرے کا مطالبِ شعر تک رسائی حاصل کرنا بعید از فہم ہے۔ حقیقت ہے کہ جلیلؔ نے جو کچھ کہا اس میں عوام کے دلوں کی دھڑکن شامل ہے۔ انہوں نے عوام کے خیالات و احساسات کی ترجمانی ناقابلِ فراموش الفاظ میں کی ہے۔ اس کلام کا پڑھنے والا اور سننے والا یہی سمجھتا ہے۔ ؎

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے۔

تصانیف

نمبر شمار	نام	مطبوعہ سالِ اشاعت	ضخامت	طبع	کیفیت
۱	تاجِ سخن	۱۳۲۸ھ / ۱۹۱۰ء	۳۱۸ صفحات	نظامی پریس لکھنؤ	دیوانِ اوّل (غزلیات)
۲	جانِ سخن	۱۳۳۴ھ / ۱۹۱۶ء	۲۶۶ "	" " "	دیوانِ دوم (غزلیات)
۳	روحِ سخن	۱۳۴۶ھ / ۱۹۲۷ء	۱۴۲ "	کیمو پریس بمبئی	دیوانِ سوم (غزلیات)
۴	مرقعِ سخن	۱۳۴۷ھ / ۱۹۲۸ء	۱۲۴ "	نظامی پریس لکھنؤ	دیوانِ چہارم (مدحِ سلطان دکن)
۵	معراجِ سخن	۱۳۴۷ھ / ۱۹۲۸ء	۱۰۰ "	" " "	دیوانِ پنجم (نعت منقبت و سلام وغیرہ)
۶	عطرِ سخن	۱۳۶۱ھ / ۱۹۴۲ء	۳۱ "	شمس الاسلام پریس حیدرآباد (دکن)	مثنوی
۷	گلِ صدبرگ				رباعیات کا مجموعہ
۸	تدبیرِ قافیہ	۱۳۲۶ھ / ۱۹۰۸ء	۳۶۸ "	اختر دکن پریس حیدرآباد دکن	(اس میں سات ہزار الفاظ کی تذکیر و قافیہ دی ہوئی ہے)
۹	معیارِ اردو	۱۳۵۳ھ / ۱۹۳۴ء	۱۵۶ "	اعظم اسٹیم پریس حیدرآباد دکن	(زبانِ اردو کے محاورات)
۱۰	سوانح امیر مینائی	۱۳۴۷ھ / ۱۹۲۸ء	۲۵۶ "	مطبع حیدری دارالشفا حیدرآباد دکن	(امیر مینائی کی سوانح عمری حصہ اوّل)
۱۱	اردو کا عروض	۱۳۴۰ھ / ۱۹۲۱ء	۵۶ "	مطبع اختر دکن حیدرآباد دکن	(فن عروض پر عام فہم رسالہ)
۱۲	۱۳ تاریخ دکن اور تعلیم الصلوٰۃ مطبوعہ ہیں لیکن کوششِ بسیار کے بعد بھی دستیاب نہ ہو سکیں۔ (کسر می)				

غیر مطبوعہ (۱۴) سوانح امیر مینائی جلد دوم (۱۵) مکاتیب جلیلؔ (۱۶) بحرِ سخن (۱۷) بہارِ سخن۔

انتخابِ کلام

یہ رنگ گلاب کی کلی کا　　نقشہ ہے کسی کی کم سنی کا
منہ پھیر کر یوں چلی جوانی　　یاد آ گیا روٹھنا کسی کا

میں نے جو تمہیں چاہا کیا اس میں خطا میری
یہ تم ہو یہ آئینہ انصاف ذرا کرنا

جاتے ہو خدا حافظ ہاں اتنی گزارش ہے
جب یاد ہم آجائیں ملنے کی دُعا کرنا

دن جو دشمن کے پھرے میرے بھی پھرنا چاہیئے
کیا زمانہ ایک ہی کروٹ بدل کر رہ گیا

دَرد والے کو دپٹتے ہیں پَرائی آگ میں
تو جو اٹھی شمع سے پروانہ جل کر رہ گیا

رنگت یہ رُخ کی اور یہ عالم نقاب کا
دامن میں کوئی پھول لئے ہے گلاب کا

خاکِ چمن میں شبنم و گُل کا عجب ہے رنگ
ساغر کسی سے چھوٹ پڑا ہے شراب کا

نگاہ برق نہیں چہرہ آفتاب نہیں
وہ آدمی ہے مگر دیکھنے کی تاب نہیں۔

اچھا نہیں کہ ہو رُخِ محبوب بے نقاب
پردہ اٹھے تو ڈال دوں اپنی نظر کو میں

اک شمع ہے مزار پہ وہ بھی بجھی ہوئی
کیا دیکھ کر بلاؤں نسیمِ سحر کو میں

او آنکھ چرا کے جانے والے
ہم بھی تھے کبھی تری نظر میں

ہے عمر رواں میں شمع کا رنگ
گھر بیٹھے گزرتی ہے سفر میں

نصیب سے کہیں مرنا کسی پہ ہوتا ہے
مزہ جو اس میں ہے وہ عمرِ جاوداں میں نہیں

جو دل کو کھو چکے ہیں وہ دل کو ڈھونڈتے ہیں
ہم دل سے تنگ آکر قاتل کو ڈھونڈتے ہیں

راہِ طلب میں ایسا خود رفتہ کون ہوگا
منزل پہ ہم پہنچ کر منزل کو ڈھونڈتے ہیں

تصوّر میں جو شکلیں پھر رہی ہیں کوئی کیا جانے
ہمارے چاند سورج اور ہی منزل میں رہتے ہیں

نقاب کہتی ہے میں پردۂ قیامت ہوں
اگر یقین نہ ہو دیکھ لو اٹھا کے مجھے

ناز بھی ہوتا رہے ہوتی رہے بیداد بھی
سب گوارا ہے جو تم سنتے رہو فریاد بھی

آنکھوں میں آکے کون الٰہی نکل گیا
کس کی تلاش میں مرے اشک رواں چلے

سنتے ہیں پہنچے گور کنارے ترے مریض
اتنے بھی گر چلے تو بہت ناتواں چلے

جب میں چلوں تو سایہ بھی اپنا نہ ساتھ دے
جب تم چلو زمین چلے آسماں چلے

آج آنسو تم نے پونچھے بھی تو کیا
یہ تو اپنی عمر بھر کا کام ہے

بدنامیوں کے خوف سے جینا وبال ہے
اپنا نہیں خیال تمہارا خیال ہے

کہہ دو یہ کوہکن سے کہ مرنا نہیں کمال
مر مر کے ہجرِ یار میں جینا کمال ہے

اب کون پھر کے جائے تری جلوہ گاہ سے
او شوخ چشم پھونک دے برقِ نگاہ سے

ہم کیا کہیں کسی سے کہ دیکھا ہے کیا وہاں
نکلے ہیں ہوش کھو کے تری جلوہ گاہ سے

کس نے کہہ دی ان سے میری داستاں
چونک چونک اٹھتے ہیں خوابِ ناز سے

زندگی کیا جو بسر ہو چین سے ——— دل میں تھوڑی سی تمنا چاہیئے
یہ کون زیرِ زمیں اس کو گدگداتا ہے ——— کہ مسکراتی ہوئی ہر کلی نکلتی ہے
تیری منزل بھی ہے منزل کوئی اے شمعِ مزار ——— شام کے بعد چلی پہنچی سحر سے پہلے
مجھے زمانہ بُرا کہہ رہا ہے کہنے دو ——— غرض ہے تم سے زمانے کی تم نے خوب کہی

محبت رنگ دے جاتی ہے جب دل دل سے ملتا ہے ——— مگر مشکل تو یہ ہے دل بڑی مشکل سے ملتا ہے
جلیلؔ ان سے ہمیں ملنا ہے لازم جان سے دل سے ——— غرض اس سے نہیں ہم کو کہ وہ کس دل سے ملتا ہے

(از تاجِ سخن)

خرمنِ جاں کے لئے برق ہے جلوہ تیرا ——— آفریں اس کو جو ہے دیکھنے والا تیرا
میں تو قائل ہوں اس اندازِ مسیحائی کا ——— مرنے دیتا نہیں عشاق کو وعدا تیرا
کس قدر تھا گرم نالہ بلبلِ ناشاد کا ——— آگ پھولوں میں لگی گھر جل گیا صیاد کا
حسن و الفت کا مزہ جوشِ جوانی تک تھا ——— اب نہ وہ آنکھ تمہاری ہے نہ وہ دل میرا
دل کو نالے کا اک سہارا تھا ——— وہ بھی قسمت سے بے اثر نکلا

دامن جو چھو لیا ہے کسی گلعذار کا ——— ملتا نہیں مزاج نسیمِ بہار کا
کچھ اس ادا سے یار نے پوچھا مرا مزاج ——— کہنا پڑا کہ شکر ہے پروردگار کا
موسمِ گل میں عجب رنگ ہے مے خانے کا ——— شیشہ جھکتا ہے کہ منہ چوم لے پیمانے کا
خوب انصاف تری انجمنِ ناز میں ہے ——— شمع کا رنگ جسے خون ہو پروانے کا
مری نظر نے عجب کارِ لاجواب کیا ——— کہ تجھ کو لاکھ حسینوں میں انتخاب کیا
عجب مزہ ہے کہ دل چشمِ ترکتاکی ہے ——— اور آنکھ کہتی ہے دل نے مجھے خراب کیا
ٹھہرا ہے دل تو یہ نہ سمجھنا ٹھہر گیا ——— تھم تھم کے لے رہا ہوں مزہ اضطراب کا
کیا ابھی حوصلۂ ظلم و ستم باقی ہے ——— تم مجھے دیتے ہو جینے کی دعا کیا باعث
میں یہ کہتا نہیں اے دل تو اسے یاد نہ کر ——— یاد کر شوق سے ہاں نالہ و فریاد نہ کر
بیوفائی کا گلہ اسے دلِ ناشاد نہ کر ——— وہ تجھے بھول گیا تو بھی اسے یاد نہ کر
پسِ توبہ بھی جو ساقی کا خیال آتا ہے ——— چشمِ تر میری چھلک جاتی ہے ساغر ہو کر
کوئے جاناں کا ارادہ جو کوئی کرتا ہے ——— ساتھ چلتی ہے قضا رہبرِ منزل ہو کر
آپ سے آنکھ ملاؤں یہ مری طاقت ہے! ——— دیکھتا یہ ہوں کہ اگلی سی نظر ہے کہ نہیں
ان شوخ حسینوں پہ جو آتی ہے جوانی ——— تلوار بنا دیتی ہے ایک ایک ادا کو

سچ پوچھئے تو نالۂ بلبل ہے بے خطا — پھولوں میں ساری آگ لگائی صبا کی ہے

غرض کے آشنا ہیں ساقیا سب بزمِ عالم میں — جہاں شیشہ ہوا خالی جدا پیمانہ ہوتا ہے

دیکھا جو حسنِ یار طبیعت مچل گئی — آنکھوں کا تھا قصور چھری دل پہ چل گئی

حسن دیکھا جو بتوں کا تو خدا یاد آیا — راہ کعبے کی ملی ہے مجھے بت خانے سے

رس بھری آنکھ جو دیکھی ہے تری اے ساقی — میری نیت نہیں بھرتی کسی پیمانے سے

آپ پہلو میں جو بیٹھیں تو سنبھل کر بیٹھیں — دلِ بے تاب کو عادت ہے مچل جانے کی

میں نہ سمجھا تھا کہ مے اتنی گراں قیمت ہے — پارسائی ہوئی صدقے تو ملا جام مجھے

نسیمِ صبح سے کہہ دو کہ گل شمع لحد کر دے — کوئی چھپ چھپ کے روتا ہے لپٹ کر میرے دامن سے

ساقیا صحبتِ دیرینہ جو یاد آتی ہے — چشمِ تر صورتِ پیمانہ چھلک جاتی ہے

مجھے جس دم خیالِ نرگسِ مستانہ آتا ہے — بڑی مشکل سے قابو میں دلِ دیوانہ آتا ہے

کوئی ساغر بکف ہے کوئی محوِ چشمِ ساقی ہے — ہمارے ہاتھ دیکھیں کون سا پیمانہ آتا ہے

درد سے واقف نہ تھے غم سے شناسائی نہ تھی — ہائے کیا دن تھے! طبیعت جب کہیں آئی نہ تھی

سچ کہا زاہد یہ تو نے زہر قاتل ہے شراب — ہم بھی کہتے تھے یہی جب تک بہار آئی نہ تھی

کچھ اختیار کسی کا نہیں طبیعت پر — یہ جس پہ آتی ہے بے اختیار آتی ہے

جھومتا آج مرا مستِ شباب آتا ہے — کوئی دیکھے تو کہے پی کے شراب آتا ہے

(از جانِ سخن)

عیش منزل دل بنایا جائے گا — آپ کے قابل بنایا جائے گا

بحرِ غم سے پار ہونے کے لئے — موت کو ساحل بنایا جائے گا

ماہ و انجم پر نظر پڑنے لگی — ان کو دیکھے اک زمانا ہو گیا

ساری خوبی ہے ان آنکھوں میں مروت کے سوا — ساری دنیا ہے نظر میں مری حالت کے سوا

کیا کہوں جلوہ گہِ ناز میں کیا کیا دیکھا — میں نے دیکھا ہی نہیں کچھ تری صورت کے سوا

سب تو کرتے رہے کعبے کا طواف — میں سمجھ کر ترا در لوٹ گیا

ابر اٹھا تھا بڑے دعوے سے — دیکھ کر دیدۂ تر لوٹ گیا

اے چرخ کتنے خاک سے پیدا ہوئے حسیں — تو ایک آفتاب کو چمکا کے رہ گیا

لایا گلِ مراد نہ جھونکا نسیم کا — دامن نہیں ہر بہار میں پھیلا کے رہ گیا

فغاں کا شور نہ تھا اشکِ غم کا جوش نہ تھا — وہ آ گئے تو مجھے کیا، کسی کو ہوش نہ تھا

دکان مے پہ پہنچ کر کھلی حقیقتِ حال
حیات بیچ رہا تھا وہ مے فروش نہ تھا

چشمِ بیمار تو ہر ایک سے ملتی ہے جلیلؔ
ہم سے ملنے میں مگر عذر ہے بیماری کا

رہ گیا کہنوں کا قصہ حشر میں باقی جلیلؔ
ہو گئی برخاست محفل میرے افسانے کے بعد

اشک چھلکائے بال بکھرائے
وہ گئے میری داستاں لے کر

سب گئے پوچھنے مزاج ان کا
میں گیا اپنی داستاں لے کر

شبِ وصل کیا چیز تھی کچھ نہ پوچھو
مرے گھر میں ظلمت رہی نور ہو کر

جلیلؔ آؤ آنکھیں ملائیں ہم ان سے
کلیم آ رہے ہیں سرِ طور ہو کر

مجھی پر ہیں کیوں باغباں کی نگاہیں
اسی شاخ پر آشیاں اور بھی ہیں

بہار ایک دم کی ہے کھلتا نہیں کچھ
یہ گل کھل رہے ہیں کہ مرجھا رہے ہیں

چھوڑ بھی گلشن کو اے نرگس کہیں
یہ ہوا بیمار کے قابل نہیں

شاعری کو طبعِ رنگیں چاہئے
ہر زمین گلزار کے قابل نہیں

خدا معلوم قاصد کیا سنائے دل دھڑکتا ہے
یہ کہتا ہے کہ پیغامِ زبانی لے کے آیا ہوں

مقامِ خضر تھا یا میکدہ تھا کیا کہوں کیا تھا
جہاں سے میں حیاتِ جاودانی لے کے آیا ہوں

سب باندھ چکے کب کے سرِ شامِ نشیمن
ہم ہیں کہ گلستاں کی ہوا دیکھ رہے ہیں

یارانِ رفتہ کیا ہوئے بیٹھا ہوں منتظر
بہرِ تلاش بیچ کے عمرِ رواں کو میں

نہ اشارہ نہ کنایہ نہ تبسم نہ کلام
پاس بیٹھے ہیں مگر دور نظر آتے ہیں

ہر نظر اس کی چھلکتا ہوا ساغر ہے جلیلؔ
آج ہم پینے پہ مجبور نظر آتے ہیں

کیا کر رہی ہے جام میں رکھی ہوئی شراب
ساقی اس آفتاب کو گردش میں لا کے دیکھ

اپنے وعدے سے پشیماں نہ ہوا ہو کوئی
کچھ دھڑکتا سا مرا دل ہے خدا خیر کرے

گرمیاں اب وہ نہیں دل کی خدا خیر کرے
شمع بجھنے کو ہے محفل کی خدا خیر کرے

عجب حوصلہ ہم نے غنچوں کا دیکھا
تبسم پہ ساری جوانی لٹا دی

جلیلؔ آپ کی شاعری پر کسی نے
نگاہوں کی جادو بیانی لٹا دی

وہ اٹھے درد اٹھا حشر اٹھا
مگر دل ہے کہ بیٹھا جا رہا ہے

جلیلؔ اب دل کو اپنا دل نہ سمجھو
کوئی گھر کے اشارا جا رہا ہے

کسی میں تاب کہاں تھی کہ دیکھتا ان کو
اٹھی نقاب تو حیرت نقاب ہو کے رہی

کٹتی ہے نہ گھٹتی ہے نہ ہٹتی ہے شبِ غم
اس پر اثر گردشِ ایام نہیں ہے

دیکھی ہیں بڑے غور سے میں نے وہ نگاہیں — آنکھوں میں مروّت کا کہیں نام نہیں ہے

ان کا جلوہ خود فروش و خود نما — ان کا پردہ ہے دکھانے کے لئے

حیا سے حسن کی قیمت دو چند ہوتی ہے — نہ ہو جو آب تو موتی کی آبرو کیا ہے

سرو ہے نام نخلِ الفت کا — پھولتا ہے کبھی نہ پھلتا ہے

میں کسی سرزمین کا قصد کروں — آسماں ساتھ ساتھ چلتا ہے

حاجت نہ رہی عرضِ تمنّا کی زباں سے — جذبات کچھ ایسے لبِ خاموش میں آئے

چھپتا ہے کسی دل میں کہاں رازِ محبت — ساغر سے چھلک جائے جو مے جوش میں آئے

ختم ہو جائیں گے سب قصّے وفا سے پہلے — وہ نہ آئے ہیں نہ آئیں گے قضا سے پہلے

صحنِ گلشن میں پہنچ کر مجھے حیرانی ہے — گُل کو دیکھوں کہ ملوں بادِ صبا سے پہلے

کیا جلد دن بہار کے یارب گزر گئے — بجلی ہوا سے پوچھ رہی ہے کدھر گئے

وعدے کا نام لب پہ نہ آئے پیامبر — کہنا فقط یہی کہ بہت دن گزر گئے

اک جلوہ گاہِ حسن تھی محشر نہ تھا جلیلؔ — کیا کیا حسیں ہماری نظر سے گزر گئے

دلِ فسردہ کو چھینٹے ہزار دیں آنسو — جو شاخ سوکھ گئی ہے وہ کیا ہری ہوگی

ہوا تے خلد کہاں، مے کدہ کہاں ساقی — یہ آہِ سرد کسی مست نے بھری ہوگی

آیا تھا کون گریہ کناں کوئے یار میں — ٹکڑے دل و جگر کے ملے جا بجا مجھے

کبھی تو پردۂ ظلمات میں تھا آبِ حیات — یہ سن رہا ہوں کہ اب شیشۂ شراب میں ہے

عجب حسینوں کا مجمع ہے غنچہ و گل سے — دمِ سحر کوئی بیدار کوئی خواب میں ہے

سب کو بھولا، آپ کو بھولا، تجھے بھولا نہیں — اب بھی اتنی ہوشیاری تیرے دیوانے میں ہے

ساقی کی چشمِ مست کا عالم نہ پوچھئے — اک اک نگاہ ہے کئی عالم لئے ہوئے

جوشِ جنوں میں لطفِ تصوّر نہ پوچھئے — پھرتے ہیں ساتھ ساتھ انہیں ہم لئے ہوئے

الٰہی! آگ برقِ طور نے کیسی لگائی تھی — نکلتے ہیں شرارے آج تک ایک ایک پتھر سے

نازک گلوں پہ رنگِ مسرت بھی بار ہے — آئی ہنسی کہ چاک گریبان ہو گئے

تھا شب کو جو سرور ان آنکھوں میں اب کہاں — آباد ہو کے میکدے ویران ہو گئے

کدھر چلے مرے اشکِ رواں نہیں معلوم
بھٹک رہا ہے کہاں کارواں نہیں معلوم

(از روحِ سخن)

چار خط

حفیظ ہوشیارپوری

(بنام پیر حسام الدین راشدی)

۳۶/۵ عامل کالونی ۲ نیو ٹاؤن، کراچی ۵

۳۱ مارچ ۶۶ء

برادرِ مکرم!

کچھ دن ہوئے آپ کا کارڈ ملا۔ آپ نے حفیظ ہوشیارپوری سے کچھ غزلیں لے کر بھیجنے کو لکھا ہے۔ آپ کو شاید معلوم نہیں کہ وہ گذشتہ سال سے ہارٹ اٹیک کے بعد بالکل ہی بے حال سے ہو کر رہ گئے ہیں۔ وہ اتنے دل برداشتہ، شکستہ خاطر اور خستہ تن ہیں کہ اب ان سے غزل مانگتے ہوئے شرم محسوس ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں مدتوں سے بر بنائے خستگی انہوں نے ملنا ملانا اور آنا جانا چھوڑ رکھا ہے۔ چند دن ہوئے میں نے انہیں شکایتی خط لکھا۔ دس مارچ کو بیچارے شام کو سوا آٹھ بجے میرے یہاں پہنچے، لیکن اتفاق سے میں موجود نہ تھا۔ رقعہ لکھ کر چھوڑ گئے۔ دو دن بعد سنا کہ جیسے ہی وہ میرے یہاں سے گئے کچھ تکلیف سی محسوس کرنے لگے ہیں۔ ٹیلی فون پر دریافت حال کیا، معلوم ہوا کہ ڈاکٹر کے پاس گئے ہیں۔

چار پانچ روز ہوئے، کچھ کاغذات تلاش کر رہا تھا۔ ایک لفافے میں حفیظ کے چار خط مل گئے۔ یہ خط انہوں نے ۵-۶ سال پیشتر مجھے لکھے جبکہ میں بیمار ہو کر منیلا (فلپائن) چلا گیا تھا۔ خط پڑھ کر گذشتہ یادوں کے نقوش ذہن میں ابھر آئے ـــــ کتنے اچھے دن تھے وہ جب حفیظ اس طرح کے خط لکھا کرتے تھے، سکونِ قلب اور دلجمعی کے ساتھ!

یہ خطوط علمی اور بے حد معلوماتی ہیں۔ عجیب بات یہ ہے کہ ان میں ان کی بعض غزلیں بھی مرقوم ہیں۔ معاً آپ کی فرمائش یاد آگئی چاہا کہ یہ علمی خطوط خاص نمبر میں چھاپنے کے لئے آپ کو بھیج دوں۔ غزلوں کی وجہ سے آپ کی فرمائش بھی پوری ہو جائے گی، اور آپ کے طفیل یہ خط بھی محفوظ ہو جائیں گے ـــــ شاید کسی وقت اصحابِ علم کے کام آجائیں۔

کل خطوط نقل کرا رہا تھا کہ حفیظ کو دیکھنے کی امنگ اٹھی۔ ابھی جانے کے لئے پر تول رہا تھا کہ مشترکہ دوست کرنل خواجہ عبدالرشید تشریف لے آئے۔ دونوں مل کے ان کے آفس میں پہنچے۔ دیر تک بیٹھے رہے اور ان کو تسلیاں دیتے رہے۔ ایک قطعی مایوس اور نحیف و نزار آدمی کو ہم نے دیکھا۔ رہ رہ کر دل میں درد کی ٹیسیں ابھرتی ہیں اور کمزوری کی بنا پر ہلکی سی زحمت کے بعد پسینے آجاتے ہیں۔ مجبوراً وہ کام پر آتے ہیں ـــــ حفیظ اس وقت کیا ہے؟ ایک بجھے ہوئے چراغ کے مانند ہے۔ جس کی لَو سے فقط دھواں

نکل رہا ہو! ـــ اللہ تک اپنا رحم کرے اور انہیں صحت عطا فرمائے، تاکہ ایک بار پھر حفیظ شفا پاکر ادھورے علمی کاموں کو پورا کرنے میں مشغول ہو جائے! آمین!

خطوط ملفوف ہیں۔ میں نے وضاحتی حواشی بھی لکھ دیئے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ان کا چھاپنا مفید ہوگا۔ عنوان جو آپ چاہیں، دیں۔

والسلام

آپ کا

حسام الدین راشدی

لندن ـــ ۱۴ مارچ ۱۹۵۷ء

پیر و مرشد

"پیر رانجھا" (۱) کا مقدمہ آج ہویا صاحب (۲) کو بھیج دیا ہے۔ تاخیر کی وجہ نہ پوچھئے۔ میں برٹش میوزم میں سید رکلوچ (۳) والے مسودے کو ہاتھ لگا کر ایک مصیبت میں پھنس گیا۔ یہ بہت صبر آزما اور لمبا کام نکلا۔ اس مسودے کو دیکھنے کا یہی ایک موقع تھا۔ اس لئے میں نے "مقدمہ" پر اس کام کو ترجیح دی۔

شروع کے تین مہینے بی بی سی کے ساتھ انتہائی مصروفیت میں گذرے۔ کئی دفعہ لندن سے باہر بھی جانا پڑا۔ فروری کے پہلے ہفتے میں کچھ فراغت ہوئی تو ان کاموں کی طرف توجہ کی۔ اور ایک مہینے سے زیادہ اس میں صرف ہو گیا۔ حیدر رکلوچ کے متعلق جو کچھ نقل کیا ہے اس سے اتنا اطمینان ہو گیا ہے کہ اب مجھے تاخیر کی ندامت کا احساس بھی نہیں۔ اس کام کی ساری داستان ہویا صاحب کے خط میں لکھ چکا ہوں۔ دیکھ لیجئے۔ افسوس کہ رکلوچ کے قصائد نہ مل سکے۔

مقدمہ آپ کی نظر سے ضرور گذرنا چاہیئے۔ اس میں جو تبدیلی کرنا چاہیں کر دیں۔ لیکن آپ کے متعلق جو پیراگراف لکھا ہے اس کا ایک لفظ بھی بدلنے کی اجازت نہیں۔

مقدمہ نہایت مختصر ہے۔ جو خاکہ تیار کیا تھا اس کا پہلا حصہ جو کراچی میں لکھ چکا تھا وہ ضائع گیا۔ کیونکہ یہاں جو نیا مواد ملا وہ بیچ میں شامل کرنا پڑا۔ موضوع کے اعتبار سے زبان نہایت سادہ رکھی ہے۔ میں نثر میں ہمیشہ اسی طرح لکھتا ہوں۔ بلکہ ابتدائی مسودے میں جہاں جہاں مشکل الفاظ اور ترکیبیں تھیں وہ نظر ثانی میں بدل دیں۔

مثنویوں سے جو انتخابات ساتھ لایا تھا۔ مقدمہ میں شامل کرنے کو جی نہ چاہا۔ اس کی وجہ بتانے کی ضرورت نہیں۔ جب مثنویوں کے جواب میں یہ مثنویاں لکھی گئی ہیں وہ چھپ چکی ہیں۔ اور لوگوں کے سامنے ہیں۔

مقدمے میں کچھ مواد سندھی کتابوں سے لیا ہے۔ سندھی مجھے نہیں آتی۔ لیکن کسی سندھی تحریر کو دیکھ کر مطلب اخذ کر لیتا ہوں۔ اس لئے غلطی کا امکان ہو سکتا ہے۔ آپ اچھی طرح دیکھ لیں۔

ان باتوں کی طرف خصوصاً آپ کی توجہ درکار ہے :-

(۱) آزاد کے متعلق جو کچھ لکھا ہے ۔ (۴)

(۲) شیوک رام عطارد نے سرفراز خاں عباسی کو فرمائش پر "ہیر رانجھا" نثر میں لکھی ۔ کیا یہ سرفراز خاں وہی ہیں جو کلھوڑوں کے دورِ آخر میں قید کی حالت میں مارے گئے ؟ تاریخوں کے اختلاف کی وجہ سے میں شبہ میں پڑ گیا تھا ۔

(۳) مقدمے کی ایک بغلی سُرخی ہے "ہیر رانجھا کی تصویریں" اس میں ایک تصویر کا ذکر کیا ہے ۔ جو بادلین لائبریری میں ہے ۔ لیکن اس سے پہلے ایک اور تصویر کا ذکر ہے ۔ جو کراچی کے میوزم میں ہے ۔ جہاں تک مجھے یاد ہے آپ نے فرمایا تھا کہ کراچی میوزم والوں نے کہیں سے "ہیر رانجھا" کی تصویر حاصل کی ہے ۔ لکھتے وقت شبہ میں پڑ گیا کہ یہ "ہیر رانجھا" کی تصویر تھی یا "مرزا صاحباں" کی ۔ جو بات اصل میں ہے ۔ اس کے مطابق تبدیلی کر دیں ۔

فتوحات کی طرف زیادہ توجہ نہ دے سکا ۔ وجوہات یہ ہیں :-

(۱) صرف آخری مہینے میں کچھ فراغت تھی وہ ان کاموں کی نذر ہوئی ۔

(۲) کتابوں کے انبار کے انبار لگے ہوئے ہیں ۔ لیکن قیمتیں بہت زیادہ مانگتے ہیں ۔ اور یہاں نصف تنخواہ منگوا کر بھی بمشکل گذارہ ہوتا ہے ۔

(۳) کتابوں کی تلاش میں یہاں اس قدر وقت صرف ہوتا ہے کہ اس کام کے لئے کئی مہینے درکار ہیں ۔ پانچ چھ سو کتابیں دیکھنے کے بعد ایک کتاب ملتی ہے تو وقت کے اعتبار سے بہت مہنگی پڑتی ہے ۔

مجھے "HOBSON JOBSON" (۵) اور "ELLIOT" (۶) کے بعض حصوں کی بڑی ضرورت تھی ۔ تلاش کیا ۔ "HOBSON JOBSON" دو جگہ نظر آئی ۔ ایک نے ۵ پونڈ دوسرے نے ۴½ پونڈ مانگے ۔ میں نے کئی دنوں کے بعد دوسرے سے جا کر لے لی ۔ "ELLIOT" کی چوتھی جلد میرے پاس ہے ۔ خیال تھا کہ پہلی تین مل جائیں تو کم سے کم چار جلدیں مکمل ہو جائیں ۔ تیسری جلد تو نہیں مل سکی ۔ البتہ پہلی دو جلدیں دو مختلف دکانوں سے ملیں ۔ ایک نے ۳ پونڈ لئے دوسرے نے ۲½ پونڈ ۔ معلوم ہوتا ہے کہ ہندوستان اور پاکستان کے پرانی کتابوں کے تاجروں نے ان لوگوں کے دماغ خراب کر دیئے ہیں ۔

ان کتابوں کے بعد میں کتابوں کی تلاش کی طرف متوجہ نہ ہو سکا ۔ البتہ گارساں دتاسی کا اردو شعرا کا تذکرہ مل گیا ہے ۔ اور شیخ علی حزیں کی خود نوشتہ سوانح عمری (۷) انگریزی ترجمے کے ساتھ ۔ کچھ اور چھوٹی چھوٹی کتابیں خریدی ہیں ۔

میں اب پرسوں یہاں سے روانہ ہو رہا ہوں ۔ سمندر کے راستے سے "CILICIA" جہاز ۱۰ مارچ کو لورپول سے چل کر ۱۵ اپریل کو کراچی پہنچے گا ۔

آپ کا

حفیظ

۲

کراچی ——— ۲۵ اپریل ۱۹۶۰ء

محبی برادرم حسام الدین صاحب ، اسلام علیکم

افسوسناک خبر یہ ہے کہ ہمارے محترم بزرگ اور دوست مطیع اللہ راشد بہ ہانپوری (۸) چل بسے۔ دو مہینے پہلے میں ان کے ہاں گیا تھا، ایک طویل مدت کے بعد۔ ان کی کیفیت وہی تھی جو آپ دیکھ چکے ہیں۔ لیکن ان کی بذلہ سنجی، خوش طبعی، لطیفہ گوئی اور علمی جستجو میں کوئی فرق نہ آیا تھا۔ آپ کو بہت یاد فرماتے تھے۔ پرسوں خیال آیا کہ ان کی خیریت کا حال معلوم کروں۔ عیادت کے لئے ان کے ہاں پہنچا تو معلوم ہوا کہ میں ان کے مخلص داماد حبیب اللہ صاحب کے پاس تعزیت کے لئے آیا ہوں۔ ۱۶ اپریل کی شب کو انتقال کیا۔ میرے گھر پر اب ٹیلیفون نہیں۔ دفتر کا وقت گذر چکا تھا۔ حبیب اللہ صاحب کو میرے گھر کا پتہ معلوم نہیں تھا۔ غرض آپ کی طرح میں بھی یہاں ہوتے ہوئے ان کے آخری دیدار سے محروم رہا۔

دیوان عطا (۹) کی کتابت، تصحیح اور اس کی ترتیب میں جو محنت انہوں نے کی تھی۔ اس کا نقشہ آنکھوں میں پھر گیا۔ اب میں سوچتا ہوں کہ وہ اگر کراچی میں موجود نہ ہوتے تو دیوان عطا کیسے چھپ سکتا تھا۔ اور نہ جانے ابھی کتنے مسودے ایسے ہوں گے، جن کے چھپنے کی نوبت اس لئے نہیں آئے گی کہ اب وہ اس دنیا میں نہیں۔ انہوں نے جن شدائد کا مقابلہ خندہ پیشانی اور ہمت سے کیا اس کی مثال نہیں۔ افسوس کہ آخر ان کا زار و نزار جسم ان کی ذہنی صلاحیتوں کا ساتھ نہ دے سکا۔ آخری وقت میں آپ کو اور مجھے یاد فرمایا۔ اور یہ وصیت کی "پیر صاحب کی امانت (یعنی آپ کی چند کتابیں) حفیظ صاحب کی معرفت پیر صاحب کے مکان پر پہنچا دی جائے"

میں نے حبیب اللہ صاحب سے کہہ دیا ہے کہ آپ کی کتابیں جو یو صاحب کے ذریعے یا براہ راست آپ کے مکان پر پہنچا دیں۔

اب قطعاتِ تاریخ ملاحظہ فرمایئے۔

مطیع اللہ راشد رخت بربست — رہے ذوقِ طلب شوقِ وصالش
الف بکشیدہ ہاتف از فلک گفت — "مطیع اللہ راشد رفت" سالش

۱۳۸۰ - ۱ = ۱۳۷۹ھ

راشد مقبول اور ہم ہیں مہجور — وہ حق سے قریب تر ہیں اور ہم سے دور
جنت میں گئے تو خود ہی رضواں نے حفیظ — تاریخ کہی "مطیع، راشد، مغفور"

۱۹۶۰ء

اب آپ کے خط مورخہ ۱۳ اپریل کی طرف رجوع کرتا ہوں۔

"مذکرِ احباب" (۱۰) میں سے حیدر کلوچ کے متعلق اقتباس حبیبی صاحب (۱۱) سے لے لیا ہے۔ نہایت مختصر ہے۔ کوئی نئی بات معلوم نہ ہو سکی۔

حیدر کلوچ کے قصائد در مدح شاہ حسن "حدیقۂ غلبا" (۱۲) میں سے نقل کرا لئے جائیں گے۔ قصائد غزلیات کے آخر ہی میں درج کئے جائیں گے۔

صالح بن میرک (۱۳) کا معما ابھی حل نہیں ہوا۔ مقالات (۱۴) کے صفحہ ۳۶۲ پر جس صالح کا ذکر ہے اس کے نام سے

صرف ایک مطلع درج کیا ہے۔ اور کچھ نہیں۔ میر محمود المشہور بہ شیخ میرک بن میر ابو سعید پورانی (متوفی ۹۶۲ھ) بڑے اچھے خطاط تھے۔ اور خطِ نستعلیق خوب لکھتے تھے۔ لیکن ان کی اولاد میں کسی صالح کا ذکر نہیں ملتا۔ مقالات ہی کے صفحہ ۲۷۵ پر شاہ جہاں کے جلوس کے سلسلے میں لکھا ہے "میر محمد صالح خوش نویس دریں الفاظ مصرعہ سال یافت۔ ؎

شاہ جہاں باشد شاہ جہاں (۱۵)

لیکن اس میر محمد صالح کے متعلق تفصیلی حالات معلوم نہیں ہو سکے۔

اب اس سلسلے میں ایک "علمی لطیفہ" بھی سن لیجئے۔ میں "ص" کے تحت مختلف تذکروں میں "صالح" کی تلاش کر رہا تھا۔ بدایونی کی "منتخب التواریخ" (جلد سوم) میں "صالح دیوانہ" کا نام نظر آیا۔ اس کے حالات دیکھنے سے میرا مقصد تو حل نہ ہوا۔ البتہ "دیوان حیدر کلوچ" کے مقصد کے لئے تھوڑا سا اور مواد مل گیا۔ اس "صالح دیوانہ" کے متعلق بدایونی نے لکھا ہے:۔

"بہر حال طبعِ نظمی دارد و ہمان شش است کہ ؎

شعرِ رنگا رنگ از طبعِ کج حیدر کلوچ ہمچناں سرمی زند کز تودۂ انبارِ گل"

گویا یہ شعر کسی نے حیدر کلوچ کے خلاف لکھا ہے۔ بدایونی کی منتخب ۱۰۰۴ھ میں تصنیف ہوئی۔ حیدر کلوچ کا انتقال ۹۵۹ھ میں ہوا۔ گویا اپنی وفات کے چالیس پچاس سال بعد تک شعرا کے حلقوں میں اس کا ذکر ہوتا تھا۔ میں نے "صالح بن میرک" کی جستجو چھوڑ کر یہ معلوم کرنے کی کوشش کی کہ حیدر کے متعلق مندرجہ بالا شعر کس کا ہے۔ لیکن کچھ معلوم نہیں ہو سکا۔ اس کے کسی معاصر کا معلوم ہوتا ہے بہ تحفہ سامی (۱۶) کے مطالعہ سے معلوم ہوا کہ اس زمین ایک شاعر کاتبی (۱۷) کا قصیدہ ہے (نگارگل۔ خارگل وغیرہ) اور کاتبی کی پیروی میں دو اور شاعروں (شوقی یزدی اور مولانا ابدال) (۱۸) نے اس زمین میں قصیدے کہے ہیں۔ سام مرزا نے شوقی یزدی کے قصیدے کا ایک شعر اور مولانا ابدال کے قصیدے کے دو شعر بھی درج کئے ہیں۔ کاتبی۔ شوقی یزدی۔ اور مولانا ابدال کے پورے قصیدے ملیں تو معلوم ہو سکے کہ حیدر کے متعلق مندرجہ بالا شعر کس کا ہے۔ اس شعر کی "اتفاقی دریافت" کا ذکر میں نے حبیبی صاحب سے کیا۔ وہ بھی بے حد محظوظ ہوئے۔

ملا بقائی کے مجمع الفضلا (۱۹) کا سراغ مل جائے تو اچھا ہی ہے۔ ایران کے کتب خانوں میں حیدر کلوچ کے نسخوں کے متعلق میں نے کرنل خواجہ رشید (۲۰) اور ڈاکٹر باقر (۲۱) دونوں سے کہہ دیا ہے۔ کرنل رشید ایک ہفتہ ہوا ایران گئے ہیں۔ ڈاکٹر باقر بھی چل گئے ہیں۔ تین ہفتے کے بعد آئیں گے۔ وہ "دیوان ہلالی" (۲۲) مرتبہ آقائی سعید نفیسی بھی لیتے آئیں گے۔

بوہار لائبریری (۲۳) کا نسخہ "دیوان حیدر" (۴۷۳۔ ۸/۵) دراصل حیدر کا انتخاب ہے۔ کل چالیس ورق ہیں۔ پچھلی صدی کا لکھا ہوا ہے۔ اس لئے اس کی اہمیت زیادہ نہیں۔ پھر بھی نقل مل جائے تو اچھا ہے۔ میرے خیال میں ہر غزل کے پہلے مصرعے منگوا لئے جائیں۔ ان کا مقابلہ میں اپنے دونوں نسخوں کی غزلوں سے کر لوں اور اگر ان میں بعض ایسی غزلیں ہوں جو میرے دونوں نسخوں میں نہیں تو ان کی نقلیں منگوا لی جائیں۔ اس نسخے کے سلسلے میں اور کوئی جواب طلب بات نہیں۔

جوہا صاحب سے کہہ دیا ہے کہ مسودہ مطبع میں نہ بھیجیں۔

نہایت ضروری: معلوم ہوتا ہے یورپ میں حیدر کلوچ کے دیوان کا ایک اور نسخہ ہے۔ مخطوطات کی فہرست کا نام یوں ہے ۔

"Die Persischen Handschriften der K Haft Und Staats - Biblio theck in Munchen, Munchen — 1866" by J. Aumer (۲۴)

افسوس کہ نسخے کا نمبر معلوم نہیں۔ بانکی پور کے مخطوطات کی فہرست (عربی و فارسی جلد دوم) سے معلوم ہوا تھا کہ J. Aumer نے اس فہرست میں حیدر کا انتخاب بھی درج کیا ہے۔

بادلین لائبریری میں قصائد کا ایک مجموعہ ہے۔ جس کا نام ہے "مجمع القصائد" مرتب کرنے والے کا نام ہے، محمد حسین بن عبدالعزیز الحسینی العرب شاہی۔ فہرست میں نسخے کا نمبر ۲۱۵ ہے۔ اس نسخے کے ورق ۲۰ پر حیدر کلوچ کا ایک قصیدہ درج ہے۔

بادلین کے ان نسخوں میں بھی حیدر کے حوالے ہیں۔

۱ - نمبر ۳۷۹ منتخب الاشعار: تذکرہ شعرا۔

مرتبہ محمد علی خاں مبتلا بن محمد مشہدی

سال تالیف (۱۱۹۱ھ) (۲۵) (یہ نسخہ پنجاب یونیورسٹی میں بھی ہے[1])

۲ - نمبر ۱۲۱۶ ایک بے نام اور گمنام بیاض

۳ - نمبر ۳۹۱ خلاصۃ الافکار (تذکرہ شعرا)

مرتبہ ابوطالب بن مغفور حاجی محمد بیگ خاں تبریزی الاصفہانی

آغاز تالیف ۱۲۰۶ھ (۲۶)

اس نسخے کے ورق ۷۰ پر حیدر کلوچ کا ذکر ہے۔

میں ڈاکٹر نذیر احمد (۲۷) کو کلوچ کے سلسلے میں تفصیلی خط لکھ چکا ہوں۔ جواب کا انتظار ہے۔ انھیں پھر خط لکھ رہا ہوں۔ آپ کا پیغام انہیں پہنچا دیا جائے گا۔

تقی اوحدی کے تذکرے کا نام ہے "عرفات العاشقین" (۲۸) اور تقی کاشی کے تذکرے کا نام ہے "خلاصۃ الاشعار" (۲۹) جیسی صاحب کے پاس اس بات کی تفصیل موجود ہے کہ ان کے نسخے یورپ میں کہاں کہاں ہیں۔ وہ اس سلسلے میں براہِ راست آپ کو لکھ رہے ہیں۔ میں "محکمۂ آثارِ قدیمہ" کے کتب خانے میں معلومات حاصل کرنے گیا تھا۔ معلوم ہوا کہ مخطوطات کی تمام فہرستیں میوزم میں ہیں، کیونکہ میوزم کے مخطوطات کی فہرستیں مرتب ہو رہی ہیں۔ اس کے بعد حبیبی صاحب کے پاس گیا۔ انہوں نے آپ کو براہِ راست خط لکھنے کا وعدہ کیا۔

نواب امین الدولہ عزیز الملک علی ابراہیم خاں بہادر نام جنگ المتخلص بہ خلیل پٹنہ کے رہنے والے تھے۔ گورنر جنرل لارڈ کے زمانے میں بنارس میں چیف میجسٹریٹ رہے۔ ۱۲۰۸ھ میں وہیں انتقال کیا۔ ان کی تصانیف کی فہرست یہ ہے:-

---

[1] یہ میں نے قیاساً لکھا ہے۔ شیرانی صاحب کے پاس تھا ممکن ہے کہ ان کے کتب خانے کے ساتھ یونیورسٹی لائبریری میں چلا گیا ہو۔ معلوم کروں گا۔

۱۔ گلزارِ ابراہیم — فارسی میں تذکرۂ شعراء اردو
سال تالیف ۱۱۹۸ھ (۱۷۸۴ء)

ڈاکٹر گل کرائسٹ کی فرمائش پر فورٹ ولیم کالج کلکتہ کے لئے ۱۲۱۵ھ (۱۸۰۱ء) میں میرزا علی لطف بن کاظم بیگ خان استرآبادی نے اس کا ترجمہ "گلشن ہند" کے نام سے کیا۔ ترجمہ کے دوران میں میرزا علی لطف نے شعرا کے حالات اور نمونۂ کلام میں اضافہ بھی کیا۔ یہ ترجمہ ناپید تھا۔ ۱۳۲۰ھ/۱۹۰۲ء میں حیدرآباد دکن کی موسیٰ ندی میں طغیانی آئی تو کسی کا کتب خانہ بھی بہ گیا۔ یہ کتاب بھی ندی میں بہتی ہوئی مل گئی۔ گنج دریا آور دثابت ہوئی۔ کسی نے یہ نسخہ مولانا شبلی کو دکھایا۔ انہوں نے بہت پسند کیا۔ حواشی لکھے۔ مولوی عبدالحق سکریٹری انجمن ترقی اردو نے اس پر مقدمہ لکھا۔ مولوی عبداللہ خاں (کتب خانۂ آصفیہ حیدرآباد دکن) نے ۱۹۰۶ء میں "گلشن ہند" کو لاہور سے شائع کیا۔ اس کے بعد دوبارہ انجمن ترقی اردو نے اصل کتاب "گلزارِ ابراہیم" اور اس کے ترجمے "گلشنِ ہند" کو یکجا شائع کیا ۱۹۳۴ء میں۔

۲ خلاصۃ الکلام — یہ بھی علی ابراہیم خاں کی تصنیف ہے۔ فارسی میں ۷۸ مثنوی گو فارسی شعرا کا تذکرہ ہے۔ دو جلدوں میں ہے۔ سال تصنیف ۱۱۹۸ھ/۱۷۸۴ء ہے۔ اس نسخے میں ایک غیر معمولی اور اچھی بات یہ ہے کہ ہر جلد کے شروع میں پوری کتاب کا انڈکس درج ہے۔ پہلی جلد میں ۴۲ شعرا کا تذکرہ ہے۔ اور دوسری جلد میں ۳۶ شعرا کا۔ بادلین لائبریری میں نسخہ موجود ہے۔ نمبر ہے ۳۹۰۔ اس نسخہ کو ۱۲۴۶ھ (۱۶ شعبان)/۱۸۳۱ء (۳۰ جنوری) میں سید حسن نے مسٹر J.B.ELLIOT کے لئے لکھنا ختم کیا۔ پہلی جلد میں ۴۷۳ ورق ہیں۔ دوسری جلد میں ۵۲۶

۳۔ صحف ابراہیم — فارسی شعرا کا تذکرہ ہے۔ اس کا نسخہ بانکی پور میں موجود ہے۔ نمبر معلوم نہیں۔ اس کے ورق ۲۳۴ پر حیدر کلوچ کا ذکر ہے۔ (۳۰)

۴ وقائع جنگِ مرہٹہ — پانی پت کی لڑائی کے چشم دید حالات ایک شخص کی زبان سن کر لکھے۔ سال تصنیف ۱۲۰۱ھ
میجر فلر نے انگریزی میں اس کا ترجمہ کیا۔

۵ ۔ علی ابراہیم خاں نے ایک اور کتاب رام جیت سنگھ والیٔ بنارس کی بغاوت کے متعلق لکھی۔

۶ ۔ علی ابراہیم خاں کے خطوط برٹش میوزم کی لائبریری میں محفوظ ہیں۔

پات (۳۱) کے متعلق سب مواد پیش نظر ہے۔ یہ قصبہ آخری دفعہ مددخان افغان کے حملے (۱۷۹۷ء) میں تباہ ہوا۔ مزید مقامی معلومات کے لئے آپ کے بتائے ہوئے پتے پر خط لکھوں گا۔ وہاں جاکر حالات دیکھے جائیں تو اچھا رہے گا۔

ہلالی کے متعلق حوالہ جات کا شکریہ۔ ڈاکٹر باقر سے معلوم ہوا کہ یہ سب حوالہ جات آقائی سعید نفیسی کے پیش نظر تھے۔ ان کے مرتبہ دیوانِ ہلالی کا مقدمہ پڑھنے کے بعد کسی اور بات کی ضرورت محسوس ہوئی تو دیکھا جائے گا۔ ہلالی کے متعلق جن باتوں کا آپ نے ذکر کیا ہے وہ بھی پہلے سے میرے پیش نظر ہیں۔ اوزبک خاندان کے متعلق اپنے ہمدم دوست کے مضمون کے اقتباسات بہرحال مفید ثابت ہوں گے بھجوا دیں۔ بہاں، ملا لبقائی نے "مجمع الفضلا" میں ہلالی اور حیدر کلوچ کے متعلق ایک بڑی مزیدار بات لکھی ہے۔ ہلال نے جب "شاہ وگدا (یا شاہ و درویش)" (۳۲) لکھ کر شاہزادہ بدیع الزمان (۳۳) کو پیش کی تو شاہزادہ نے منجملہ اور انعامات کے ہلالی کو اس کے حسب منشا ایک خوبصورت

غلام بھی پیش کیا۔ اس پر حیدر کلوچ نے جل کر یہ قطعہ شاہزادہ کے حضور میں گذرانا ؎

شہا! کامگارا! پئی خاد مانت — فرستادہ شد زیں دعا گو پیامی
ہلالی، غلامے طلب کرد و دادی — مراہم بدہ، چوں ہلالی، غلامی (۳۴)

تذکرہ نگاروں نے یہ واقعہ ملا بقائی کے حوالے سے نقل کیا ہے۔ قطعہ کا آخری مصرع کتنا پُر لطف ہے۔

بھلا آپ کو کیسے معلوم ہو گیا کہ میں نے فارسی میں تازہ غزل کہی ہے مدت سے صائب کا یہ مطلع ذہن میں تھا ؎

بخوانی دو چشمت چشم بلا نشستہ
چو قبیلہ گرد لیلیٰ، ہمہ جا بجا نشستہ (۳۵)

اسی زمین میں کہی ہے اس خط کے ساتھ بھیج رہا ہوں۔ اپنے فارسی دان دوست کو پاکستان کا یہ تحفہ بھیجئے۔ اردو کی تازہ غزل بھی ارسال کر رہا ہوں۔ اسی زمین میں حفیظ جونپوری کا یہ مطلع آپ نے سنا ہوگا ؎

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے
ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے

"نقوش" والے طفیل صاحب نے لاہور سے لکھا ہے کہ پیر صاحب نے میرے خطوں کا جواب نہیں دیا۔ غالباً انہیں معلوم نہیں کہ آپ کراچی سے باہر ہیں۔ میں انہیں یہ اطلاع دے رہا ہوں۔ آپ کے بعد "نقوش" کے کئی "من" شائع ہو چکے ہیں۔

افسوس ہے کہ بھائی صاحب یہاں تشریف لائے لیکن اُن سے ملاقات نہ ہو سکی۔

آپ کا
حفیظ ہوشیار پوری

غزل

بہ امید یک نگاہی دلِ مبتلا نشستہ — ببرت چناں نشستہ کہ ز تو جدا نشستہ
بجہانِ ما بیاید تب و تابِ ما ببینید — سرِ عرشِ کبریائی ز ازل خدا نشستہ
زغمِ تو جاناں ببردن بغم دگر فتادن — کہ سیاہِ غم زہر سو بکمینِ ما نشستہ
بہوائی تو بزمت کہ بیافتیم راہی — بخدا ترا نشاید کہ رویم "نانشستہ"

پئی او بگوشۂ غم بنشستہ ایم گاہی — گہی او بہ کنجِ محنت بخیالِ مانشستہ
نہ حفیظؔ زار تنہا بہ رہش فتادہ از پا — کہ ہجومِ دردمنداں ہمہ جا بجا نشستہ

حفیظؔ ہوشیارپوری

کراچی
۲۶ — مارچ، ۱۹۶۰ء

غزل

سر پہ جب چادرِ مہتاب تنی ہوتی ہے — چھاؤں ان گیسوؤں کی اور گھنی ہوتی ہے
کہیں ایسی بھی تنک پیرہنی ہوتی ہے — رنگ در رنگ تری گلبدنی ہوتی ہے
شکوہ برلب ہوں کہ وہ محوِ لبِ بستے ہیں — جرأت آموزِ سخن کم سخنی ہوتی ہے
جب کبھی لوٹتے ہیں سوئے وطن اہلِ وطن — ہر قدم ساتھ غریب الوطنی ہوتی ہے
خلشِ ہجر فزوں ہوتی ہے جب ملتے ہیں — کیسی بے چارگی "اللہ غنی" ہوتی ہے
جوئے خوں آنکھوں سے بہتی ہے تو بہنے دیجئے — گوشۂ دل میں کہیں تیشہ زنی ہوتی ہے

جانکنی آج بھی ہوتی ہے محبت میں حفیظؔ
فرق اتنا ہے کہ بے کوہ کنی ہوتی ہے

(حفیظؔ ہوشیارپوری)

کراچی ۲۴ - اپریل، ۱۹۶۰ء

۳

براڈ کاسٹنگ ہاؤس، کراچی

۳ جون، ۱۹۶۰ء — برادرم اسلام علیکم

آپ کا خط مورخہ ۲۳ رمئی ملا۔ شکریہ۔

خواجہ عبدالرشید صاحب ایران سے کچھ نہیں لا سکے۔ بہت مصروف رہے۔ ڈاکٹر باقر صاحب بھی ایران سے واپس آ گئے ہیں۔ لیکن ان سے ملاقات نہ ہو سکی۔ "مخزن الغرائب" (۳۶) اور منتخب الاشعار (مثلاً) کے اقتباسات کے لئے آج انہیں لکھ رہا ہوں۔ ڈاکٹر عبداللہ چغتائی کے کہنے پر میں نے ڈاکٹر تذیر احمد صاحب کو خط لکھا تھا۔ آپ کا خط آیا تو انہیں ایک اور خط لکھا۔ ان دونوں خطوں کا جواب ابھی تک نہیں آیا۔

البتہ پاٹنہ سے حبیب اللہ صاحب صدیقی کی طرف سے جواب آ گیا ہے۔ انہوں نے پاٹ کے متعلق جو باتیں لکھی ہیں۔ ان کا خلاصہ یہ ہے۔

۱ ۔ پاٹ میں تین بزرگوں کے مزار ہیں، جن پر کوئی کتبہ نہیں۔ یہ مزار پیر حاجی اسمٰعیل۔ پیر معصوم اور پیر بھر کیہ کے مزار بتائے جاتے ہیں۔

۲ ۔ لندن کے کسی میگزین میں ایک مضمون چھپا تھا۔ جس میں لکھا تھا کہ حمیدہ بانو اور ہمایوں کی پہلی ملاقات پیر حاجی محمد اسمٰعیل کے مقبرے پر ہوئی۔ (۳۷)

۳ ۔ پیر بھر کیہ سے ایک فارسی دیوان منسوب ہے۔ جس کا نسخہ کسی زمانے میں خان صاحب عبداللہ چغتہ صاحب کے پاس تھا۔

۴ ۔ نارنخ کا رولانا یونیورسٹی کے ریسرچ پروفیسر ڈاکٹر جان ہونگمن نے موجودہ پاٹ پر ایک رپورٹ تیار کی ہے جو امریکہ میں زیر طباعت ہے (۳۸) ڈاکٹر ہونگمن نے اردو اور سندھی میں اس کا ترجمہ کرنے کی اجازت دے دی ہے۔

۵ ۔ ۱۹۳۷ء میں مخدوم محمد روشن صدیقی مرحوم نے پاٹ پر سندھی میں ایک کتاب شائع کی تھی۔ اس کا مواد انہوں نے اپنے بزرگوں کے ایک فارسی مخطوطے سے حاصل کیا تھا۔

۶ ۔ مخدوم روشن صدیقی مرحوم نے اپنی کتاب میں بتایا ہے کہ جب غلام شاہ کلہوڑا نے مخدوم عبدالواحد سیوستانی کو قتل کرانے کے لئے اپنی فوج بھیجی اور وہ فوج پاٹ کے قریب آرام کے لئے منزل انداز ہوئی تو پاٹ کے لوگوں نے سمجھا کہ پاٹ پر حملہ ہونے والا ہے۔ چنانچہ انہوں نے بھاگنا شروع کیا۔ ان میں سے بہت سے لوگوں نے اپنی زمینوں اور اپنے باغوں میں نئے گھر بنائے۔ اس طرح نئے پاٹ کی بنیاد پڑی۔

میں نے حبیب اللہ صاحب صدیقی کو لکھا ہے کہ امریکہ سے ڈاکٹر جان ہونگمن کی رپورٹ چھپ کر آ جائے تو اس کا ایک نسخہ مجھے بھیجیں۔ لندن میگزین والے مضمون کے متعلق مزید تحقیق کریں۔ محمد روشن صاحب صدیقی کی کتاب میرے لئے کہیں سے مہیا کریں۔ پیر بھر کیہ کے فارسی کے دیوان کے متعلق بھی انہیں لکھا ہے۔ ان کے جواب کا انتظار ہے۔

ڈاکٹر عبداللہ چغتائی صاحب کے خط سے معلوم ہوا ہے کہ کتاب خانہ حبیب گنج میں بھی "مذکر احباب" کا ایک نسخہ موجود ہے۔ کتابخانہ حبیب گنج علی گڑھ یونیورسٹی لائبریری میں منتقل ہو گیا ہے یا ہونے والا ہے۔

اپنے دوست کے متعلق آپ کی فرمائش زیر غور ہے۔ اگر کچھ نتیجہ نکلا تو حاضر خدمت کر دوں گا۔

کوئی تین ہفتے ہوئے ایران کی ایک شاعرہ نورلہدیٰ خانم تشریف لائی تھیں۔ ان کے اعزاز میں خانہ فرہنگ ایران میں فارسی کا

ایک مختصر مشاعرہ ہوا۔ اس موقعہ پر کاغذات میں سے فارسی کی ایک غیر مطبوعہ غزل نکل آئی۔ جو میں نے وہاں پڑھی۔ اس کی دو نقلیں اس خط کے ساتھ بھیج رہا ہوں۔

آپ کا
حفیظ ہوشیارپوری

غزل

سخن بگویم وزاں یارِ دلستاں گویم
کہ مہربان نتواں گفت و مہرباں گویم

مراست ہرچہ بدل در زباں نمی گنجد
چگویم و زکجا گویم و چساں گویم

گہی خود از رہِ تمکیں لب از سخن بندم
گہی فزوں تر از اندازۂ بیاں گویم

بگفتگوئی محباں جز ایں حلاوت نیست
کہ ہرچہ تو گوئی تازہ تر ازاں گویم

حدیثِ دوستی ار بارِ خاطرت باشد
حکایتی کہ تو ہم دوستداری آں گویم

ہزار شیوہ سخن راست گر تو ببندی
من آنچناں کہ تو گوئی ہم آنچناں گویم

ز چشم جوئی سرشکم رود بدبنالش
تو داستاں زن و من شرحِ داستاں گویم

سخن بروئی تو گفتن ز من نمی آید
تو آں زماں کہ بناشی من آں زماں گویم

زجاں گزشتم و احساسِ غیرتم نگذاشت
کہ ہرچہ از تو شنیدم بدیگراں گویم

تو دلبرم شدی و ترکِ دل بگفتم من
کنوں کہ جاں شدۂ ای نیز ترکِ جاں گویم

ز عرضِ شعر بجز دوستی مرادم نیست
ز دوستاں گویم ہم بدوستاں گویم

سرش زپا نشناسم حفیظ مغدورم
کہ داستانِ محبت ز دلبراں گویم

کراچی ۳ جون ۱۹۶۰ء

(حفیظ ہوشیارپوری)

۴

براڈ کاسٹنگ ہاؤس بندر روڈ، کراچی

۲۵ جون ۱۹۶۰ء

برادرم

آپ کا خط مورخہ ۱۳ جون میرے پیش نظر ہے۔ اس ماہ کے آخر میں آپ نے کراچی آنے کا ذکر کیا ہے (۳۹) لیکن یقین کیسے آئے ؎

کبھی تو ان سے ملیں گے جدا نہ ہونے کو
یہ بات سوچ کے ہوتے ہیں شادماں کیا کیا

پوری غزل سن لیجئے ؎

خود ان کی آنکھوں سے آنسو بہے رواں کیا کیا
ملے ہیں رازِ محبت کو پاسباں کیا کیا

نہ پوچھ مجھ سے کہ نازک مقام آئے ہیں
غمِ دل و غمِ دنیا کے درمیاں کیا کیا

اسیر اپنے ہی غم میں ہے جس کو بھی دیکھا
کسے خبر کہ ہے گذری کہاں کہاں کیا کیا

کرو نہ ضبط پہ ناز اس قدر، خدا جانے
ابھی ہیں عشق میں درپیش امتحاں کیا کیا

ستم بزنگِ کرم دیکھئے کہ وہ مجھ پر
ہوئے خلافِ توقع بھی مہرباں کیا کیا

وفا بھی کی تو جفا ہی اُسے کہا ہم نے
روایتاً بھی ہوئے اُن سے بدگماں کیا کیا

کبھی تو ان سے ملیں گے جدا نہ ہونے کو
یہ بات سوچ کے ہوتے ہیں شادماں کیا کیا

کچل کچل کے گراں بار رہ نشینوں کو
اڑے ہیں گرد کی مانند کارواں کیا کیا

حفیظ عشرتِ اربابِ گلستان کے لئے
لٹے ہیں جوشِ بہاراں میں گلستاں کیا کیا

میری فارسی غزل کے دو مصرعوں کے وزن کے متعلق آپ نے بہت دلچسپ استفسار کیا ہے۔ میں بہت خوش ہوا۔ آج کل کے بعض پڑھے لکھے لوگ ایسی باتوں کو نہیں بھانپ سکتے جس پر آپ کی نظر فوراً جا پڑی۔ صحیح ذوق اور تحقیق کی جستجو اسی کو کہتے ہیں۔ اس غزل کا وزن جس بحر سے اخذ ہوا ہے۔ اس کا نام "مجتث" ہے۔ اس بحر میں سے کئی اوزان (پندرہ کے قریب) نکلتے ہیں۔ ان پندرہ اوزان

میں سے مندرجہ ذیل اوزان باہمی اختلاط کے ساتھ استعمال ہوتے ہیں:۔

۱ ۔	مفاعلن	فَعِلاتن	مفاعلن	فَعِلات
۲ ۔	مفاعلن	فعلاتن	مفاعلن	فَعِلن
۳ ۔	مفاعلن	فعلاتن	مفاعلن	فعْلان
۴ ۔	مفاعلن	فَعلاتن	مفاعلن	فعلن
۵ ۔	مفاعلن	مفعولن	مفاعلن	فعِلات
۶ ۔	مفاعلن	مفعولن	مفاعلن	فِعلن
۷ ۔	مفاعلن	مفعولن	مفاعلن	فعْلان
۸ ۔	مفاعلن	مفعولن	مفاعلن	فعلن

آپ نے دیکھا کہ پہلے چار اوزان کا دوسرا رکن "فعلاتن" اپنی صورت بدل کر "مفعولن" بن گیا۔ اصطلاح میں اس تبدیلی کو "زحاف" کہتے ہیں۔ "زحافات" کی کئی قسمیں ہیں۔ جن میں سے ایک ہے "تسکین ــــ اس کے معنی ہیں "ساکن" کر دینا یا "بے حرکت" کر دینا۔ میری غزل کے متعلقہ مصرعوں کے دوسرے رکن میں یہی عمل ہوا ہے۔ اب تقطیع ملاحظہ فرمائیں۔

	مفاعلن	فعِلاتن	مفاعلن	فعلات
۱ ۔	بگفتگو	ئی محبان	جزیں حلا	وت نیست
۲ ۔	زعرضِ شع	ر بجز دو	ستی مرا	دم نیست
	مفاعلن	مفعولن	مفاعلن	فعْلن
۱ ۔	کہ ہر پہ تو ۔	گوئی تا	زہ ترازاں	گویم
۲ ۔	ز دوستاں	گویم ہم	بدوستاں	گویم

متقدمین۔ متوسطین۔ موخرین اور جدید شعرا کے ہاں اس "زحاف" کی مثالیں بکثرت موجود ہیں۔ اس وقت کا تبی نیشاپوری کے ایک شعر پہ اکتفا کرتا ہوں ؎

بہ تختِ باغ زجم میدہد نشاں نرگس — کہ جام دارد در دست زرفشاں نرگس

پہلے مصرع کا دوسرا رکن (مفعولاتن) کے برابر ہے۔ دوسرے مصرع کا دوسرا رکن (رڈ وڈ دس) "مفعولن" کے برابر ہے۔

"پاٹ" کے متعلق آپ کے مشورے پر عمل کر رہا ہوں۔ وہاں سے مزید تفصیلات کا انتظار ہے۔ میرے دوسرے خط کا جواب ابھی تک وہاں سے نہیں آیا۔

خدا کرے کہ آپ کے دوست کے سلسلے میں آپ کی فرمائش جلد پوری ہو سکے۔ معاملہ زیر غور ہے۔ فی الحال انہیں میری فارسی غزل ضرور بھیج دیجئے۔

ڈاکٹر نذیر احمد صاحب کا کوئی خط نہیں آیا۔ ڈاکٹر عبداللہ چغتائی کے خط آتے رہتے ہیں۔ وہ کل یا پرسوں خود کراچی آ رہے ہیں۔ لیکن میرے کام کے سلسلے میں پنجاب یونیورسٹی لائبریری کے مخطوطات کی طرف انہوں نے ابھی تک توجہ نہیں کی۔ البتہ ڈاکٹر باقر صاحب کا خط آیا ہے۔ لکھا ہے کہ ستمبر تک یونیورسٹی کا کتب خانہ بند رہے گا۔ اس کے بعد میرے کام کی طرف متوجہ ہوں گے۔ دیوانِ ہلالی چغتائی مرتبہ استاد سعید نفیسی "پنجابی اکادمی" لاہور میں موجود ہے۔ ڈاکٹر باقر صاحب کی ہدایت کے مطابق "اکادمی" کے دفتر میں جویریہ صاحبہ کی طرف سے ایک خط لکھوا دیا گیا ہے کہ دو ہفتے کے لئے عاریتاً یہ کتاب بورڈ کے دفتر میں بھیج دی جائے۔

میں نے امتیاز علی صاحب عرشی کو بھی خط لکھا ہے۔ "آفتاب عالم تاب" (۴۰) کا اقتباس (متعلق بہ حیدر کلوچ) مانگا ہے اور رضا لائبریری رامپور میں فارسی شعر کے غیر مطبوعہ تذکروں کے مخطوطات کی فہرست طلب کی ہے۔ جواب کا انتظار ہے۔

قاضی عبدالودود صاحب کو خط لکھ دیا گیا ہے۔ میں نے کہا ہے کہ مسودے کی نقل یا فوٹو یا مائکرو فلم (اگر اس کا انتظام ہے) درکار ہے۔ مسودہ کے پہلے صفحے اور متن کے ایک صفحے کی فوٹو بہر صورت ضروری ہے کیونکہ بانکی پور کا نسخہ عمدہ خطاطی کا نمونہ ہے اور پہلے صفحہ پر عبدالرشید دیلمی اور شاہ جہاں کے کئی امرا کی مہریں ہیں۔ قاضی صاحب کو یہ بھی لکھ دیا ہے کہ نقل یا فوٹو کے اخراجات کا انتظام جس صورت میں وہ چاہیں بورڈ کی طرف سے ہو جائے گا۔

"صحف ابراہیم" کے فلم اور "خلاصۃ الاشعار" کے اقتباس کے فوٹو کا منتظر ہوں۔ خدا کرے کہ کلکتہ کا نسخہ بھی جلد پہنچ جائے۔

قدوسی صاحب کے تذکرے کا دیباچہ آپ نے واقعی خوب لکھا ہے۔ آپ کی تحقیق جاری رہی تو سندھ میں صوفیہ سے متعلق کتابوں کی فہرست ابھی نہ جانے کہاں تک پہنچے گی۔

یہ خبر باعثِ مسرت ہے کہ اطالوی، جرمن اور فرانسیسی زبانوں میں آپ کی بعض چیزوں کے ترجمے ہو گئے ہیں۔ کاش یہاں کے "لوگوں" کو بھی اس کام کی اہمیت کا احساس ہو۔

بھول نہ جاؤں۔ قاضی عبدالودود کا پتہ یہ ہے:۔

قاضی عبدالودود، بیرسٹر بانکی پور پٹنہ ۴ بہار، بھارت

۱۶ جون کی شام کو "بھنبھور" میں ایک اجتماع ہوا۔ مغرب کی نماز اس مسجد میں پڑھی گئی جو آثار میں سے برآمد ہوئی ہے۔ ممتاز حسن صاحب اور عبدالعزیز میمن بھی موجود تھے۔ آپ بہت یاد آئے۔ رات کا کھانا بھی وہیں کھایا، ساتھ لے گئے تھے۔ نصف شب کو واپس پہنچے۔ کراچی سے روانہ ہوئے تو راستے میں کچھ اشعار موزوں ہو گئے جو میں نے اس تقریب پر پڑھے ؎

عبرت کدۂ اہلِ نظر بزمِ جہاں ہے — ہر نفسِ کہن عظمتِ رفتہ کا نشاں ہے
جلووں سے منوّر تھے کبھی اس کے در و بام — وہ شہر کہ ان خاک کے تودوں میں نہاں ہے
وہ عزم جواں جس نے پہاڑوں کو کیا گرد — اس زیرِ زمیں شہر کے کھنڈروں سے عیاں ہے
جیسے ابھی اک قافلہ گذرا ہو یہاں سے — بیتی ہوئی صدیوں پہ بھی لمحوں کا گماں ہے
یہ خاک کبھی سجدہ گہِ اہلِ وفا تھی — ہر گام پہ اب تک کسی سجدے کا نشاں ہے
پھر نعرۂ تکبیر کی لرزش ہے فضا میں — پھر حبتِ گوش آج یہاں بانگِ اذاں ہے

یہ نعرۂ تکبیر ہے اس بات کا شاہد
باقی ہے وہی ذاتِ مکاں ہے نہ زماں ہے

آپ کا
حفیظ ہوشیارپوری

لفافہ بند کرنے لگا تو ڈاکٹر نذیر احمد صاحب کا خط پہنچا۔ انہوں نے حیدر کلوچ کے متعلق "نظم گزیدہ" (۴۱) اور "بیدِ بیضا" (۴۲) کے اقتباسات بھیجے ہیں۔ "نظم گزیدہ" میرے پیشِ نظر نہیں تھا۔ مجھے اب بھی معلوم نہیں کہ اس کا مولف کون ہے اور اس کا سنِ تالیف کیا ہے۔ ڈاکٹر نذیر احمد صاحب نے بھی یہ تفصیلات نہیں لکھیں۔ میں نے انہیں خط کا جواب لکھ دیا ہے اور ان سے مزید معلومات طلب کی ہیں۔ ان کے خط سے یہ بھی معلوم ہوا کہ علیگڑھ میں "مذکرِ احباب" کے دو نسخے ہیں۔ "حبیب گنج" والا نسخہ مصنف کی حیات میں لکھا گیا۔ بقول ڈاکٹر نذیر احمد صاحب یہ تذکرہ مدراس سے شائع ہونے والا ہے۔ لیکن جن صاحب نے یہ تذکرہ اشاعت کے لیے مرتب کیا ہے انہوں نے "حبیب گنج" والے نسخے سے استفادہ نہیں کیا۔ میں نے ڈاکٹر صاحب سے نسخہ حبیب گنج کا اقتباس طلب کیا ہے۔

آپ کا
حفیظ ہوشیارپوری

حواشی

۱ ۔ یہ فارسی کی متعدد مثنویاں ہیں جو سندھ کے شعرا نے لکھیں ہیں۔ حفیظ صاحب نے مثنویاتِ ہیر و رانجھا کے عنوان سے مرتب کر کے عالمانہ مقدمہ کے ساتھ سندھی ادبی بورڈ کے ذریعے ۱۹۵۷ء میں شائع کیا۔

۲ ۔ جناب محمد ابراہیم صاحب جویو، اعزازی سیکرٹری سندھی ادبی بورڈ۔

۳ ۔ دیوان حیدر کلوچ مرتب کرنے کا کام حفیظ صاحب کے سپرد کیا گیا تھا جو ابھی تک بعض ناگزیر وجوہ کی بنا پر مرتب نہ ہو سکا ہے۔ حیدر کلوچ ہرات کا مشہور شاعر تھا۔ شاہ حسن ارغون (متوفی ۹۰۲ھ) کے دور میں سندھ میں آیا۔ یہیں وفات پائی اور قصبہ پاٹ میں دفن ہوا۔

۴ ۔ صاحب بن آزاد سندھ کا ایک فارسی گو شاعر جس نے مثنوی ہیر رانجھا لکھی اور مذکورہ بالا مجموعہ مثنویات میں اس کی مثنوی شامل ہے۔

۵ ۔ ہندو مثانی الفاظ، ناموں، اور اصطلاحوں کا یہ ایک مشہور قاموس ہے جس کو Sir H. Yule اور A. C. Burnell نے مرتب کر کے ۱۸۸۶ء میں شائع کیا۔ بڑی دلچسپ کتاب ہے۔

۶ ۔ مشہور تاریخ ہند از ELLIOT & DOWSON

۷ ۔ یہ سوانح لندن سے F. C. BELFOUR نے ۱۸۳۱ء میں شائع کی۔ نولکشور نے 'کلیات حزیں' کی ابتدا میں یہ سوانح شائع کی ہے۔ ایران میں 'تاریخ حزیں' کے نام سے تین دفعہ طبع ہوئی ہے۔ آخری مرتبہ ۱۳۳۲ شمسی میں چھپی۔ شیخ علی حزیں ایران سے ۱۱۴۶ھ میں ہندوستان آئے اور یہیں ۱۱۸۰ھ میں فوت ہوئے۔ بنارس میں ان کا مزار ہے۔ جس پر ان کا مشہور قطعہ جو عالمِ نزع میں کہا، لکھا ہوا ہے:۔

زبان دانِ محبت بودہ ام، دیگر نمیدانم
ہمیں دانم کہ گوش از دوست، آوازے شنید اینجا
حزیں از پائے رہ پیما، بسے فرسودگی دیدم!
سرِ شوریدہ بر بالینِ آسایش، رسید اینجا

۸ ۔ مرحوم میر اعزیز دوست تھا۔ پاکستان بنتے ہی برہانپور سے کراچی چلا آیا۔ سندھ سے بزمانِ ارغون (۹۲۸-۹۶۲ھ) جو صوفیا ہجرت کر کے برہانپور جا کر بس گئے تھے، میں نے مرحوم سے ان کا تذکرہ "برہانپور کے سندھی اولیا" کے نام سے لکھوایا تھا، ۱۹۵۷ء میں سندھی ادبی بورڈ سے شائع کیا۔ جب میں ملیریا میں مبتلا تھا، اس وقت ان کا انتقال ہوا۔ بڑی نحیف و نزار اور کمزور ساخت کے بزرگ تھے صحیح معنوں میں 'مشتِ استخواں' تھے۔ دمہ نے زندگی کو اور بھی دشوار کر دیا تھا۔

۹ ۔ ٹھٹہ کے مشہور شاعر ملا عبدالحکیم عطا کا دیوان میں نے ان سے مرتب کرا کے بورڈ کی طرف سے شائع کرایا تھا۔ مرحوم نے بدخط اور کرم خوردہ دیوان کے پڑھنے میں اور مرتب کرنے میں شاقی محنت کی تھی۔

۱۰ ۔ یہ فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے۔ مؤلف سید بہاؤ الدین حسن نثاری ہرات کا باشندہ تھا۔ یہ تذکرہ ہرات میں ۱۰۰۵ھ میں مرتب

کیا گیا۔ برلن کے کتب خانے سے میں نے مائکرو فلم منگائی تھی۔ اس کے نسخے کئی کتب خانوں میں ہیں۔ اب یہ تذکرہ حیدر آباد دکن سے گذشتہ سال شائع ہو چکا ہے۔

۱۱ - آقائی عبدالحئی حبیبی مشہور افغانی محقق اور عالم 'تاریخ طبقات ناصری' آپ نے مرتب کر کے شائع کی ہے۔ اُس زمانے میں وہ کراچی میں تھے۔ اب کابل میں ہیں۔

۱۲ - 'حدیقہ غلبا' میر علی شیر قانع کی مرتب کردہ ایک کتاب ہے۔ حیدر کلوچ کے چند قصیدے شاہ حسن ارغون کی مدح میں اس میں درج ہیں۔

۱۳ - اس وقت ایک مقالہ بعنوان 'سندھ میں سادات پورانی' لکھ رہا تھا۔ اس سلسلہ میں صالح بن میرک (پورانی؟) کے متعلق مسئلے میں نے حفیظ صاحب کو مواد تلاش کرنے کے لئے لکھا تھا۔

۱۴ - یہ سندھی کے فارسی گو شعرا کا تذکرہ بنام 'مقالات الشعراء' میر علی شیر قانع (راقم نے مرتب کر کے سندھی ادبی بورڈ کے ذریعہ شائع کیا ہے۔

۱۵ - اس خطاط اور شاعر کے حالات ابھی تک معلوم نہیں ہو سکے ہیں۔

'مفتاح التواریخ' میں بھی یہی تاریخ موجود ہے لیکن میر محمد صالح کے سلسلے میں کچھ نہیں لکھا۔ (ص ۲۳۵) پورا شعر اس طرح ہے

؎ تا بود از آدم و عالم، نشاں — شاہِ جہاں باشد، شاہ جہاں

'فرہنگ رشیدی' کے مؤلف میر عبدالرشید ٹھٹوی نے بھی اسی مصرع سے تاریخ نکالی ہے، پورا قطعہ ہے:-

برشدہ بر تخت، باقبالِ بخت — شاہ جہاں، ثانیٔ صاحب قران
آن شہِ دیں پرور ے، کز فیضِ او — گشتہ جہاں، غرۂ باغِ جناں
باغ جہاں، خورم و سرسبز شد — از کرمِ پادشہِ کامران
خضر لقا، یوسفِ مصری وجود — عالم پیر، از نظرِ او، جوان
آمدہ تاریخ جلوسش، ز غیب — شاہِ جہاں باشد، شاہِ جہاں (ص ۲۳۵)

۱۶ - سام میرزا (۹۲۳ - ۹۸۳ھ) بن شاہِ ایران شاہ اسماعیل صفوی نے یہ تذکرہ ۹۵۷ھ میں تالیف کیا جس کو مرحوم وحید دستگیری نے ۱۳۱۴ شمسی میں مطبع ارمغان تہران سے شائع کیا۔ ایک ایڈیشن ۱۳۵۳ھ میں پٹنہ سے بھی نکلا ہے۔ دوسرا ایڈیشن بھی غالباً چند سال ہوئے پٹنہ میں شائع ہوا ہے۔

۱۷ - غالباً محمد ابن عبداللہ کاتبی نیشاپوری متوفی ۸۳۹ھ

۱۸ - مولانا ابدال اصفہانی کے مندرجہ ذیل دو شعر سام میرزا نے دیئے ہیں:-

گر کند دعوئی یکرنگی، ازو باور کنید — زانکہ دارد رنگِ آلِ حیدر کرار گل
چوں سہیلِ طلعتت می افگند رنگِ دراد — نیست حاجت دوختن بر بہلۂ بلغارِ گل (ص ۱۲۱)

اور شوقی یزدی کا یہ شعر ہے:-

شاخ گل را از تفاخر سر بہ گردون بگذرد — نوگلِ من، گر زند بر گوشۂ دستار، گل (ص ۱۱۰)

۱۹ - از محمد عارف بقائی شاگرد ملا عبدالرحمن مشفقی بخارائی (مشفقی ۹۴۵ھ میں بخارا میں پیدا ہوا۔ اکبری دور میں سال ۹۸۵ھ میں ایک برس کے لئے ہندوستان آیا۔ سال ۹۹۶ھ میں فوت ہوا۔ اسٹالین آباد سے ۱۹۵۹ء میں دیوان کا انتخاب شائع ہوا ہے) بقائی ۹۷۹ھ میں ہندوستان آیا۔ ۱۰۲۵ھ تک ہندوستان میں زندہ تھا۔ خان خاناں عبدالرحیم اور پھر خواجہ نظام الدین احمد (مؤلف طبقات اکبری) کی ملازمت میں رہا۔ یہ تذکرہ انہوں نے (۹۹۶ تا ۱۰۰۰ھ) مرتب کیا۔ خطی نسخہ دانش گاہ پنجاب میں موجود ہے۔

۲۰ - کرنل خواجہ عبدالرشید موجودہ ناظم اعلیٰ جناح ہسپتال اور مشہور نویسندہ اور عالم۔

۲۱ - جناب ڈاکٹر محمد باقر صاحب پرنسپل اورینٹل کالج لاہور جو کہ ہمارا مشترکہ عزیز دوست ہے۔

۲۲ - مولانا بدرالدین ہلالی چغتائی استرآبادی۔ ہرات میں سلطان حسین بایقرہ کے دور میں (۸۶۲ - ۹۱۱ھ) رہا اور دوبار عبیداللہ خان اوزبک کے حکم سے سال ۹۳۶ھ میں قتل کیا گیا۔ سام میرزا نے لکھا ہے (ص ۹۴) کہ جب اس کا سر کاٹنے لگے اور خون منہ پر بہہ نکلا، اس وقت یہ شعر کہا:

ایں قطرۂ خون چیست بروئے تو ہلالی　　گویا کہ، دل از غصہ، بدوئے تو دویدہ

یہ دونوں حیدرکلوچ اور ہلالی بدیع الزمان بن سلطان حسین بایقرا سے وابستہ رہے ہیں۔ ہلالی کا دیوان پہلی بار ۱۲۸۱ھ میں نولکشور نے کانپور سے شائع کیا۔ اس کے بعد ۱۸۹۷ء میں بھی وہاں سے شائع ہوا۔ اور یہ اس کا گیارھواں ایڈیشن تھا: تازہ ایڈیشن، جس کا متن میں ذکر ہے، آقائی سعید نفیسی نے ۱۳۳۷ شمسی میں تہران سے شائع کیا ہے۔

۲۳ - بوہار لائبریری ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ کے کتب خانے کا جزو ہے۔ فہرست شائع ہو چکی ہے۔

۲۴ - مذکورہ نسخہ ہم نے جرمنی سے منگوالیا تھا۔

۲۵ - از میرزا کاظم ملقب بہ مروان علی خان متبلا بن میرزا احمد علی خان بن میر کرم علی خاں مشہدی۔ میر کرم علی نواب برہان الملک سعادت خاں نیشاپوری بانی سلطنت اودھ (متوفی ۱۱۵۱ھ) کے ساتھ جہاندار شاہ (جلوس اور وفات ۱۱۲۴ھ) کے دور میں ہندوستان آیا۔ اور فرخ سیر کے زمانہ میں (۱۱۲۴ - ۱۱۳۱ھ) شاہی ملازمت میں داخل ہوا۔ مروان علی ۱۱۴۴ھ میں لکھنؤ میں پیدا ہوا اور ۱۲۱۲ھ میں عظیم آباد میں وفات پائی۔ حفیظ صاحب نے جس نسخہ کا ذکر کیا ہے۔ وہ شیرانی کلیکشن میں موجود ہے اور ۱۱۶۶ھ کا مکتوبہ ہے۔ علاوہ ازیں رامپور اور بودلین میں بھی نسخے موجود ہیں۔

۲۶ - مؤلف ۱۱۷۶ھ میں لکھنؤ میں پیدا ہوا اور ۱۲۲۰ھ میں وہیں انتقال کیا۔ ۱۷۹۹ء میں لندن گیا اور پانچ برس کے بعد واپس آیا۔ سفر کے تاثرات کتاب "مسیر طالبی فی بلاد افرنجی" میں لکھے ہیں۔ یہ تذکرہ ۱۲۰۶ھ میں شروع کیا اور ۱۲۰۷ھ میں ختم کیا۔

۲۷ - ڈاکٹر نذیر احمد صاحب، مشہور محقق اور نویسندہ۔ رئیس شعبہ فارسی دانش گاہ علی گڑھ۔

۲۸ - تقی الدین محمد الحسینی صفاہانی متخلص بہ تقی اودعی ۳ محرم ۹۷۳ھ کو اصفہان میں پیدا ہوا۔ ۱۰۱۵ھ میں لاہور آیا اور پھر آگرہ پہنچا۔ ۱۰۳۶ھ میں گجرات میں تھا۔ "عرفات" ۱۰۲۲ھ میں آگرہ میں لکھنا شروع کیا اور وہیں ۱۰۲۴ھ میں ختم کی۔ ۱۰۳۶ھ میں "کعبہ عرفاں" کے نام سے اس کا خلاصہ کیا۔ (بانکی پور میں اس کا نسخہ ہے) اس کا خلاصہ جہانگیر کی فرمائش پر انتخاب

کعبہ عرفاں' کے نام سے کیا۔ عرفات کے نامکمل نسخے موجود ہیں۔ کامل نسخہ دستیاب نہیں ہوتا۔

۲۹ - تقی الدین محمد متخلص بہ تقی بن شرف الدین علی الحسینی کاشانی۔ تقی ۹۵۶ھ میں کاشان میں پیدا ہوا۔ محتشم کاشی کا شاگرد ہوا۔ آخری عمر میں ہندوستان آیا اور ۱۰۱۶ھ میں اپنا تذکرہ ابراہیم عادل شاہ ثانی بیجاپوری (۹۸۸-۱۰۳۷ھ) کے نام معنون کیا۔ ۹۹۵ھ میں یہ تذکرہ چار جلدوں میں مرتب کیا۔ بعد میں ۹۹۳ھ میں پانچویں جلد کا اضافہ کیا اور ۱۰۱۶ھ تک اس میں برابر اضافے کرتا رہا۔ اس تذکرہ کے مختلف جلد مختلف کتب خانوں میں موجود ہیں۔

۳۰ - یہ ان سے صحف ابراہیم' کا فوٹو اسٹیٹ راقم نے منگایا تھا۔

۳۱ - پاٹ ڈھرکٹ دادو (سندھ) کا مشہور تاریخی قصبہ ہے۔ جس میں سید کلوچ دفن ہوا اور اسی قصبہ میں ہمایوں نے حمیدہ بانو بیگم (وفات ۱۰۱۳ھ) سے ۹۴۷ھ میں نکاح کیا۔ (تاریخ سندھ میر معصوم۔ ہمایوں نامہ گلبدن بیگم)

۳۲ - یہ مثنوی ۱۳۲۱ شمسی میں تبریز سے ایک مجموعے میں شائع ہوئی۔ امر تسر میں ۱۳۳۲ھ میں بھی سعید نفیسی نے اسکو دیوان کیساتھ (۱۱۰/۱۲۵) شائع کیا ہے

۳۳ - میرزا بدیع الزمان بن سلطان شاہ حسین بایقرا (بادشاہ ہرات) شاہ بیگ ارغون والی سندھ کا بہنوئی تھا۔ ۹۱۹ھ میں بھاگ کر گجرات آیا اور ۹۲۰ھ میں اسلام بول میں جاکر انتقال کیا۔ (دیکھئے ترخان نامہ مرتبہ راقم)

۳۴ - یہ قصہ آقائی نفیسی نے مقدمہ مجمع الفضلا (ملا بقائی) کے حوالے سے (ص۱۵) لکھا ہے۔ آخری مصرعہ کے ہلال غلامے' نے شعر میں جان پیدا کر دی ہے۔

۳۵ - یہ غزل صائب کے ایرانی مطبوعہ نسخہ میں نہیں ہے۔

۳۶ - از شیخ احمد علی بن شیخ غلام محمد بن مولوی محمد حاجی سندیلوی ۱۱۶۴ھ میں سندیلہ میں پیدا ہوا۔ ۱۲۱۸ھ میں تذکرہ تالیف کیا۔ اس کا خطی نسخہ پنجاب یونیورسٹی کے شیرانی کلیکشن میں ہے۔

۳۷ - ہمایوں پاٹ میں اپنے بھائی ہندال سے ملنے گئے اور جب اہل حرم ملنے آئے تو ان میں حمیدہ بانو بیگم تھی۔ ہمایوں نے وہیں ان کو دیکھا۔ دوسرے دن ہمایوں جب دلدار بیگم سے ملنے حرم میں گئے تو ان سے حمیدہ بانو کے رشتہ کے لئے کہا۔ ہندال میرزا اور بعد میں خود حمیدہ بانو بیگم انکار کرتی رہیں۔ آخر دلدار بیگم کی چالیس دن کی کوششوں کے بعد یہ نکاح جمادی الاول ۹۴۸ھ بروز دوشنبہ ہوا

(دیکھئے ہمایوں نامہ ص۵۱، ۵۳ نیز تاریخ میر معصوم ۱۷۱) ہو سکتا ہے کہ میرزا ہندال کی منزل پاٹ میں شیخ حاجی اسمٰعیل کے مقبرے کے آس پاس ہو۔

۳۸ - یہ کتاب شائع ہو چکی ہے۔ تراجم ابھی نہیں ہوئے۔

۳۹ - پارٹ ایک کے بعد ۱۸ دسمبر ۱۹۵۸ء سے لے کر ۴ ستمبر ۱۹۶۰ء تک میں خیلی میں رہا جہاں سے ۴ ستمبر ۱۹۶۰ء کو واپس کراچی پہنچا۔

۴۰ - تالیف قاضی محمد صادق۔ نادر تذکرہ ہے۔ فقط رامپور میں اس کے ایک نسخہ کی اطلاع ہے۔

۴۱ - یہ تذکرہ نادر ہے۔ اس کا نسخہ حبیب گنج میں ہے۔ مولف خواجہ محمد صادق معروف بہ صادقا تبریزی ہے۔ 'نظم گزیدہ' سے سال تالیف ۱۰۳۰ھ نکلتا ہے۔ مولف نے شاہ عباس صفوی کے نام معنون کیا ہے۔

۴۲ - میر غلام آزاد نے یہ تذکرہ سیوستان (سندھ) میں جبکہ وہ یہاں وقائع نگاری پر مامور تھے۔ تالیف کیا۔ ابھی تک شائع نہیں ہوا۔ خطی نسخے عام ہیں۔

دساتیر

قاضی عبد الودود

دساتیر طبع اوّل کے مرتّب و ناشر ملّا فیروز لکھتے ہیں :-

کتاب مستطاب دساتیر[1] یعنی کلام ربّانی . . . کہ در بیولا اقلّ و اجہل عباد فیروز بن مرحوم ملّا کاؤس بمعاونت . . صاحب عالی شان . . مستر ولیم[2] ارسکین صاحب جلیل المناقب بزبان انگریزی ترجمہ و در طبع خانۂ[3] بندر معمورۂ بمبئی معروف بہ کوریر[4] مطبوع و منتشر میگردانند . . زبان اصل صحائف منزلہ اصلاً و قطعاً مناسبت بزبان زند[5] و پہلوی و دری بلکہ بجمیع السنۂ مشہورۂ . . . این زمان ندارد . و در عصر خسرو پرویز حضرت ساسان پنجم این صحف را بزبان فرس در غایت سلاست و فصاحت و بلاغت . . ترجمہ فرمودہ دہر چہ از آیات بیّنات کہ محتاج بزیادت شرح و بسطست بعد ترجمۂ الفاظ آیات شرحی واضح مرقوم تا طالبان را دریافت بسہولت میسّر گردد . . این صحیفۂ مقدّسہ تا عہد شاہ جہان . کالشمس فی الضحیٰ ظاہر و . مبرہن و بعد ازان . . مخفی و ناپیدا بود تا آنکہ قبل ازین بچہل و چہار سال در اوقاتی کہ والد ماجد . . سفر ایران اختیار[6] و اقل نیز ہمراہ بودہ در اصفہان این نعمت عظمیٰ[7] نصیب والد ماجد[8] گردید و مصنفِ کتاب شارستان چہار چمن فرزانہ بہرام بن فرہاد کہ در فرقۂ زرتشتیہ از اعاظم حکما در عہد اکبر و جہانگیر بودہ غایت عقیدت و نہایت رسوخیت بایں صحف مقدسہ داشتہ و حکیم[9] برہان نبوی جامع . . برہان قاطع کہ فی الواقع اکمل و اکمل سائر فرہنگہائے لغات فرس بودہ شاید بغور . مطالعہ این کتاب فائز . . گشتہ . چہ اغلب لغات این صحیفہ باتمام نامیش کہ در فرہنگہائے دیگر مفقود الذکر است آوردہ - و مؤلف . دبستان المذاہب کہ بظن غالب این حقیر میر ذوالفقار علی نام دارد . . از دساتیر کیشہائے[10] جداگانہ اہالی ایران . . و باکثر ارباب آن ملل نیز ملاقات و مرقوم فرمودہ - و سر اولیم جونس . . اگرچہ دساتیر . . باو نرسیدہ - امادر یکے از تالیف معتبرۂ خود از . . دبستان . . ذکری چند منتخب و مرقوم فرمودہ . . و چوں آن کتاب بفرد واحد منحصر و ثانیٔ آن مفقود الاثر، این اقل را اکثر اوقات با اصحاب عمل و ارباب عمل فرقۂ انگریزیہ مجالست و . مکالمت میسّر و فطرت . . این گروہ بتحقیق . . و تجسّس . . مجبول . . بعد اطلاع بر وجود این صحیفۂ ترغیب و تحریص بترجمۂ آن در زبان انگریزی مے نمودند تا آنکہ نواب مغفرت مآب ابن الملک گورنر ڈنکن فرمانفرمائے بندر بمبئی باستبداد تمام بترجمہ مشغول و بذل جہد در اتمام و انتشار آن مبذول میداشت - اماں از اجل امان نیافت . . . بعد ازاں . . . . . جنرل سر جان مالکم بہادر

۱۔ ملّا نے انگریزی میں اسے DESATIR لکھا ہے۔ ۲ یعنی ولیم ۳ طبع خانہ = مطبع۔ ۴۔ مبنی بامبیم، بمبئی ۵۔ COURIER ۶۔ زند یعنی اوستائی زبان مگر اوستائی کو زند کہنا نہیں چاہئے۔ ۷ یہاں پر فعل حذف۔ یہ درست نہیں مگر ملّا سے یہ غلطی کئی جگہ سرزد ہوئی ہے۔ ۸۔ انگریزی ترجمہ میں ہے کہ آغا محمد ظاہر کتاب فروش سے دساتیر ملی تھی اور اس پر کتاب گبری مرقوم تھا۔ ۹۔ نہ جانے حکمت کا کیا تصوّر ذہن میں تھا کہ برہان کو حکیم لکھا۔ وہ اپنی کتاب سے حکیم در کنار فہیدہ شخص بھی معلوم نہیں ہوتا۔ ۱۰۔ کوئی اس طرح اور کوئی دبستان مذاہب لکھتا ہے۔ ۱۱۔ کذا

از انگلستان مینولتاں ... تاکید اختتام ترجمہ .. وخود نیز درکتابی کہ مشتمل براحوال ایران بزبان انگریزی تالیف فرمودہ شمہ از اوصاف این صحیفہ .. مندرج ساختہ . این حقیر نیز مدتی صرف اوقات در دریافت زبان اصل کتاب و مضامین آں مالغات فارسیہ غیر مستعملہ زمانہا ہذا مصروف و .. تنقیح سہو و تصحیف لغات و تحریف عبادات کہ از کاتب در صحیفہ واقع شدہ بود پرداختہ و .. فرہنگ علحدہ مساوی لغات متداولہ و غیر متداولہ این صحیفہ مرقوم ... مگر سہ چہار لفظ کہ معنی آں در حجاب اختفا محجوب در ذیل آں الفاظ مکتوب کہ معنی معلوم نگردیدہ ... اصل این صحیفہ .. در یک جلد علحدہ و ترجمۂ آن در زبان انگریزی و فرہنگ بخط فارسی در جلد دیگر مطبوع و بنام نامی .. جنرل صاحب مشہور و مشتہر گردانیدہ و قیمت این ہر دو جلد معاً سی و پنج روپیہ مقرر است۔

ان عبارات کا خلاصہ یہ ہے: دساتیر کی زبان عہد حاضر کی کسی مشہور زبان سے یا اوستائی و پہلوی و دری سے کچھ "مناسبت" نہیں رکھتی۔ عہد خسرو پرویز میں ساسان پنجم نے اس کا ترجمہ فارسی میں کیا۔ عہد شاہ جہان میں یہ کتاب سورج کی طرح ظاہر تھی لیکن اس کے بعد مخفی ہوگئی۔ اس کا ایک نسخہ ملّا کاوس کو اصفہان میں ملا۔ انگریزوں کو جب اس کے وجود کی اطلاع ہوئی تو وہ اس کے ترجمۂ انگریزی پر مصر ہوئے۔ یہ کام گورنر بمبئی نے شروع کیا۔ لیکن قبل اتمام راہیٔ عدم ہوئے۔ اس کے بعد جنرل سر جان مالکم نے خود ملّا فیروز سے ترجمہ کی تحریک کی اور ملّا نے یہ کام مسٹر اسکن کی اعانت سے انجام دیا۔ ہر دو جلد کی قیمت ۳۵ روپے تھی۔

فہرست مندرجات جلد ۱: نامۂ شست[۱۲] لہ آباد۔ نامۂ جی افراسیاب[۱۵]، نامۂ شامی کیومرث[۱۷]، نامۂ یاسان[۹]، نامۂ گشتاسپ[۱۳]، نامۂ سیامک[۱۱۵] نامۂ ہوشنگ[۱۲۳]، نامۂ تہمورس[۱۲۹]، نامۂ جمشید[۱۳۲]، نامۂ فریدون[۱۵۶]، نامۂ منوچہر[۱۶۰]، نامۂ کیخسرو[۱۶۹]، نامۂ زرتشت[۱۷۶]، پندنامۂ سکندر[۲۲۳]، نامۂ ساسان نخست[۲۲۶]، نامۂ ساسان پنجم[۲۹۸]، اصل کتاب[۳۰۵] سطر ۲ میں ختم ہوتی ہے۔ اس کے بعد[۳۰۵] تا[۳۱۶] ملّا فیروز کی عبارات ہیں جن کے اقتباسات اوپر درج ہو چکے ہیں۔ آخر میں ۴ صفحوں کا غلط نامہ ہے

جلد ۲ سے معلوم ہوتا ہے کہ کتاب ۱۸۱۸ عیسوی میں شائع ہوئی تھی۔ ملّا نے سب سے پہلے سر جان مالکم سے خطاب کیا ہے جن کے نام یہ کتاب معنون ہے۔ دیباچے (صد ۱ تا ۱۱) میں سر ولیم جونس نے دساتیر کی نسبت دبستان کے حوالے سے جو کچھ لکھا تھا وہ اور مارکوئس ہیسٹنگس نے ترجمۂ ملّا کے متعلق والنٹگان فورٹ ولیم کالج سے ۱۸۱۶ میں جو کچھ کہا تھا، نقل ہوا ہے۔ ترجمۂ ڈنکن کے بارے میں دیباچے سے یہ اطلاعات ملتی ہیں: ڈنکن تقریباً ۵ سال ملّا کی مدد سے ترجمہ کرتے رہے۔ لیکن ناممکل تھا کہ صحت خراب ہوگئی اور وہ ملّا کو ساتھ لے کر ISLE OF FRANCE جانے اور بتکمیل ترجمہ کو ملکہ وکٹوریہ کی نذر کرنا چاہتے تھے لیکن قضا نے مہلت نہ دی اور وہ بمبئی ہی میں فوت ہوگئے۔ ان کا ترجمہ ان کی دوسری چیزوں کی طرح انگلستان بھیج دیا گیا۔ ملّا نے یہ بھی لکھا ہے کہ انگریزوں کے ہندوستان فتح کرنے کے موضوع پر ان کا روزنامہ منظوم موسوم بہ جاز جنامہ قریب الاختتام ہے۔ انگریزی ترجمہ ۲۰۳ صفحوں میں آیا ہے، اور فرہنگ دساتیر نے ۸۱ صفحے لئے ہیں۔ جلد ۲ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کچھ کم ۴۰۰ نسخوں کے خریدار اشاعت سے قبل ہی پیدا ہوگئے تھے۔ ۱۰۰ نسخوں کی خریداری حکومت بمبئی نے کی تھی اور ۵۰ باشندگان انگلستان نے جن کے نام درج نہیں۔ وہ خریدار جن کے نام کتاب میں ہیں ان میں سے ۱۹ اپنے ناموں سے زرتشتی معلوم ہوتے ہیں۔ ۲ مسلمان اور باقی عیسائی جن میں سے بعض کے

۱۲۔ شست تعظیمی لفظ، دساتیری فہرست میں آباد کی طرح ہر پیمبر کے نام سے قبل ۱۳۔ یعنی کیومرث۔

سوا ظاہر اسب یورپی ہیں۔ خریداران ذیل علی الخصوص قابل ذکر ہیں۔ ہز روئل ہائی نس پرنس ریجنٹ (۲ نسخے) مارکوئس ہیسٹنگس گورنر جنرل (۶) لورڈ بشپ کلکتہ مسٹر ارسکن (۳) ٹرنر میکن[۱۴]

(۱) فیروز ۱۱۲۷ یزدگردی میں بروچ میں پیدا ہوئے۔ ۸ سال کے تھے کہ ان کے والد ملا کاوس اپنے گھر والوں کے ساتھ ہجرت کر کے سورت آ گئے اور ۲ سال فیروز کو ساتھ لے کر ایران گئے۔ فیروز نے وہاں علوم مذہبی کی تحصیل کی اور "زند و پہلوی و اوستا و فارسی" سیکھی۔ اور "مراتب موبدی" کو اتمام پر پہنچایا۔ ملا نے اس کے بعد "نجوم، منطق، فلسفہ، حکمت، الٰہیات و صرف و نحو" کی طرف بھی توجہ کی، اور آخر میں بغداد وغیرہ میں سہ سالہ اقامت کے بعد ۱۱۴۹ یزدگردی میں سورت واپس آئے مگر تھوڑے ہی زمانے کے بعد بمبئی میں نوطن گزیں ہو گئے۔ "حکومت انگلستان" نے چار سو روپے ماہانہ ان کی مدت عمر کے لئے ان کے واسطے مقرر کر دیئے تھے۔ ملا کی وفات بتاریخ ۸ اکتوبر ۱۸۳۰ عیسوی واقع ہوئی۔ یہ حالات آقائے رشید شہمردان[۱۵] کی کتاب فرزانگان زرتشتی سے ماخوذ ہیں

(۲) آذر کیوان کا نسب نامستان مذاہب میں یوں درج ہے: "آذر کیوان ابن آذر گشسپ ابن آذر زردشت ابن آذر برزین ابن آذر خرین ابن آذر آمین ابن آذر بہرام ابن آذر نوش ابن آذر مہتر ابن کہتر آذر ساسان کہ اردشیر ساسان گویند ابن مہتر آذر ساسان کہ چہارم ساسانش میخوانند ابن کہین آذر ساسان کہ مشہور بسوم آذر ساسان است ابن... دوم آذر ساسان... ابن... آذر ساسان نخست ابن خرد داراب ابن بزرگ داراب ابن بہمن ابن اسفندیار۔"

آقائے[۱۶] ڈاکٹر محمد معین نے "آذر کیوان دبیر دانِ او" (مجلہ دانشکدۂ ادبیات شمارہ ۳ سال ۴) میں آذر مہتر کی تصحیح "آذر مہر" سے کی ہے اور لکھا ہے "نام پدران آذر کیوان تا آذر مہر ہمہ نامہائے آتشکدہ ہاست کہ در فرہنگ ہائے پارسی بعنوان "ہفت آتشکدہ" یاد شدہ اند و این ہفت آتشکدہ بصورتی کہ نقل کردہ اند وجود خارجی نداشتہ صد۲۷۔

واضح رہے کہ اس نسب نامے میں مسلسل ۵ ساسان آئے ہیں۔ آقائے محمد معین اس سلسلے میں لکھتے ہیں:۔

مؤلف دساتیر پنج ساسان را از خود نساختہ است و این امر سوابقی دارد، از جملہ در فارسنامہ ابن البلخی میخوانیم:

"... اردشیر بابک[۱۶] بن ساسان بن بابک بن ساسان ابن بابک بن ساسان بن بہمن بن اسفندیار" مولف مجمل التواریخ والقصص گوید "بہمن را پسری بود نام وے ساسان چوں بہمن پادشاہی دختر را داد و ننگ آمدش ازیں کار و بدر رجا مے رفت... وازوی پسری ماند ہم ساسان نام بود، تا پنجمیں پسر ہم چناں ساسان نام ہمی نہادند"۔ یہ صحیح ہے کہ ۵ ساسان پہلے سے کتابوں میں چلے آتے تھے۔ لیکن ان کا تعلق تاریخ سے نہیں، اساطیر سے ہے۔ مزید یہ کہ ان کا معزوضہ زمانہ عہد خسرو پرویز سے بہت پہلے ختم ہو گیا تھا۔ اس عہد میں کوئی گمنام شخص ساسان نام کا ہو تو ہو، لیکن کوئی ایسا شخص جس کا اس زمانے کی کتابوں میں ذکر آیا ہو اور اس عہد کے اہم معاملات سے اس کا سروکار رہا ہو، نہ تھا۔ ڈاکٹر محمد معین کا قول ہے کہ "ناگفتہ خود پیداست کہ این شجرۃ النسب مجعولست و شاید نام پدر او را صحیح نقل کردہ باشند"۔ ساسانوں سے قطع نظر یہ کب ممکن ہے کہ آذر کیوان اور ساسان پنجم کے درمیان ۸ ہی پشتیں ہوں۔ دبستان میں جو نسب نامہ ہے وہ کیسا ہی کیوں نہ ہو، باحتمال قوی خود آذر کیوان اس کا ذمہ دار ہے۔

۱۴۔ ناشر شاہنامہ فردوسی۔ ۱۵۔ میرے کرم فرما ہیں اور باوجود زرتشتی ہونے کے نقشبندی سلسلے میں مرید ہیں۔

۱۶۔ فارسنامہ اور مجمل التواریخ والقصص کا بیان ایک نہیں۔

دبستان میں آذر کیوان کے متعلق مرقوم ہے: ۵ سال کی عمر سے کم خواری اور شب بیداری شروع کی اور ریاضت کے وقت اس کی غذا کا وزن ایک درم رہ گیا تھا۔ ۲۸ برس خم نشیں رہا۔ اور اواخر عمر میں ایران سے ہند آیا۔ اور کچھ دن پٹنہ میں مقیم رہ کر ۱۰۲۷ھ میں فوت ہوا۔ ۸۵ سال کی عمر ہوئی۔ ابتدائے سلوک میں حکمائے ہند و ایران و یونان نے خواب میں "اقسام حکمت" اس کے سپرد کئے۔ ایک دن مدرسے گیا جو کچھ پوچھا گیا اس نے اس کا جواب دیا۔ لوگ ذوالعلوم کہنے لگے۔ پیمبر صاحب نے ایک سید صوفی کو ہدایت کی کہ آذر کیوان کو برا نہ کہو۔ وہ ایک خدا رسیدہ شخص ہے۔ اس کا مرید یہ سن کر کہ پیمبر صاحب آذر کیوان کے مداح ہیں۔ اس سے ملنے گیا۔ دریافت کرنے پر معلوم ہو کہ وہ حال ہی میں اسطخر[17] سے آیا ہے۔ آذر کیوان کو یہ سب معاملہ پہلے ہی معلوم تھا۔ وہ گوشت کھانے اور جاندار کو مارنے اور آزار دینے سے مانع تھا۔ اس کا دعویٰ تھا کہ اس کی روح اس کے جسم سے جب چاہتی ہے۔ باہر نکل آتی ہے۔ اس نے اپنے بعض مشاہدات کو منظوم کیا ہے:۔

چو زاہدا مہا[18] برگزشتم رواں ۔۔۔ رسیدم سوی پاک فرح رواں

اکبر کے زمانے میں آذر کیوان ہندوستان طلب کیا گیا لیکن اس نے عذر کیا اور اپنی کتاب بھیج دی۔ "در ستائش واجب الوجود وعقول ونفوس وسماوات وکواکب وعناصر و در نصائح بادشاہ مشتمل بر چہاردہ جزو۔ ہر اول سطر آں پارسی بحبت دری بود و تصنیف آں عربی می شد، چوں قلب میکرد ند ترکی بود، چوں تصنیف آں میخواند ند ہندی میگشت"۔ ابوالفضل کو اعتقاد تمام آذر کیوان سے تھا۔ اس کے دوسرے مسلمان معتقد بھی تھے۔ ازانجملہ ابوالقاسم فندرسکی۔

آذر کیوان کا حال دبستان کے علاوہ چہار چمن میں تھا لیکن اس کتاب کا چوتھا چمن جس میں یہ تھا ناپید ہے۔ اس بات کا کوئی قابلِ قبول ثبوت نہیں کہ عہد اکبری میں اس سے ہندوستان آنے کی استدعا کی گئی تھی، یا فندرسکی اس کے معتقد تھے۔ صاحبِ دبستان یا دوسرے دساتیروں کی شہادت کا عدم و وجود برابر ہے۔ ۱۴ جز کی ایسی کتاب کہ عربی فارسی، ترکی، ہندی سب میں پڑھی جا سکے نہ کبھی لکھی گئی، نہ لکھی جا سکتی ہے۔

ڈاکٹر محمد معین کا قول ہے کہ آذر کیوان اواخر قرن دہم ہجری میں اپنے مریدوں کے ایک گروہ کے ساتھ ہند گیا اور پٹنہ میں مقیم ہوا۔ پٹنہ جانا مسلّم، لیکن اس کا ثبوت و وجود نہیں کہ وہ اواخر قرن مذکور میں ہند آیا تھا۔ آذر کیوان نے بہت سی کتابیں لکھی ہوں گی لیکن اس نظم کے سوا جس کا ذکر آ چکا ہے کوئی چیز جو خود اس کے نام سے ہو، موجود نہیں

اس کا قطعی طور پر ثابت کرنا ممکن نہیں لیکن قرائن قوی اس پر دلالت کرتے ہیں کہ خود آذر کیوان دساتیر کا مصنف ہے۔ نامۂ ساسان پنجم میں یہ عبارت ملتی ہے:۔

"دُر تخمۂ تو پیغمبری ہمیشہ ماند" دساتیر صـ۳۰۲

آذر کیوان کے معتقدین نہ صرف اسے بلکہ اس کے بیٹے کو بھی نبی لکھتے ہیں۔ یہ پیشگوئی کہ ساسان پنجم کی نسل سے نبی آئندہ

۱۷۔ کیا اسطخر آذر کیوان کے زمانے میں موجود تھا؟ ۱۸۔ دبستان (نولکشور ۱۸۸۸) میں ابدا شد نبود لیکن دراصل ابدا مہا ہیم ہے اور آذر کیوان کی نظم میں اسی طرح ہے۔ اس نظم میں سیر سماوات کا ذکر ہے۔

بھی ہوتے رہیں گے۔ اس غرض سے تھی کہ دکھوئی کا موقع مل سکے

(۳) فرزانہ بہرام آذر کیوان کے قیام پٹنہ کے زمانہ میں شیراز سے آیا۔ اور ریاضت میں مشغول ہوا۔ پارسی و پہلوی و عربی سے جیسا چاہئے واقف تھا اور منطق و طبیعیات و ریاضیات و الٰہیات سے بخوبی آگاہ۔ چہار چمن میں وہ کہتا ہے "بیاوری حضرت کیوان بملک و ملکوت و جبروت ولاہوت[19] رسیدم و تجلیات آثاری و افعالی و صفاتی و ذاتی وصول یافتم" فرزانہ بہرام تاجر پیشہ تھے۔ لوگوں کا عقیدہ ہے کہ کیمیا گر تھے۔ تجارت اسے چھپانے کی غرض سے تھی۔ بمقام لاہور ۱۰۳۴ میں وفات پائی (دبستان صـ۲۴۱)۔

(۴) دبستان مذاہب کے مصنف نے اپنے حالات تو دیئے ہیں لیکن کسی جگہ اپنا نام نہیں لکھا۔ ملا فیروز نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ میر ذوالفقار علی اس کے مصنف ہیں۔ مآثر الامرا نے ذوالفقار اوستائی موبد کو اس کا مصنف لکھا ہے۔ یہ قول بھی کہ کیخسرو پسر آذر کیوان اس کا مصنف ہے۔ میں اس سے متفق ہوں۔ یہ بخوبی ممکن ہے کہ ان نے کبھی اپنے کو میر ذوالفقار علی اور کبھی صرف ذوالفقار کہا ہو۔ موبد تخلص کے ایک شاعر کا دیوان فارسی کتابخانۂ خدا بخش میں موجود ہے اور اس کتاب خانے کی طرف سے شائع ہوگا۔ میرے نزدیک اس میں شبہ کی بہت کم گنجائش ہے کہ یہ موبد خواہ وہ آذر کیوان کا بیٹا ہو یا نہ ہو۔

(۵) برہان قاطع پہلی فرہنگ ہے جس میں خاص دساتیری الفاظ ملتے ہیں۔ لیکن دساتیر کا حوالہ ایک آدھ جگہ ہو تو ہو۔ یہ بھی صحیح نہیں کہ بیشتر دساتیری الفاظ اس میں موجود ہیں۔ اس فرہنگ میں ان لغات کے شمول کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہ بعد کی فرہنگوں میں بھی داخل ہوئے اور ان کی خاصی تعداد نظم و نثر فارسی میں ایران و ہند دونوں ممالک میں مستعمل ہونے لگی۔ علی اکبر دہخدا کے لغت نامہ تک میں دساتیری الفاظ مثل آرش و آرشی بغیر حوالۂ دساتیر آگئے ہیں۔ ایرانی شعرا مثل فرصت ہدایت وغیرہ کے یہاں بھی دساتیری الفاظ ملتے ہیں اور غالب کی دستنبو تو ان سے مملو ہے۔

(۶) یہ بات کہ عہد شاہجہان تک دساتیر ایک بہت مشہور کتاب تھی غلط محض ہے۔ دساتیریوں نے جو کتابیں قرن یازدہم میں لکھی ہیں ان سے اور برہان قاطع سے قطع نظر دساتیر کا نام تک کہیں نہ آیا۔ اور نہ اس کے خاص الفاظ و مطالب کہیں ملتے ہیں۔ اس کی اشاعت کے بعد ہی مستشرقین مغرب نے اس کی مجعولیت کا بالاتفاق اعلان کیا۔ زردشتی البتہ دو گروہوں میں تقسیم ہو گئے۔ ایک گروہ اس کی اصلیت کا قائل تھا اور دوسرا اسے جعلی قرار دیتا تھا۔ بالآخر اونٹیل کانگریس کے اجلاس جنوا میں شہریار جی دادا بھائی برو چانے اپنا مقالہ اس کے خلاف پڑھا اور اس کے بعد سے شاید ہی کوئی زردشتی ہو جو اس کی اصلیت کا قائل ہو۔ ان کے مقالے کا ایک اقتباس آقائے شہمردان کے الفاظ میں یہ ہے۔

"پس از مطالعات دقیق دساتیر بایں نتیجہ میرسم کہ ایں کتاب بہیچ وجہ نمیتواں جزو کتاب مذہبی مزدیسنا بشمار آورد، زیرا مندرجات آتش نہ با مندرجات اوستا برابر است و نہ با مندرجات کتب پہلوی دورۂ ساسانیان و یقیناً محصول دورہ نہیدا خیر می باشد۔ ہر چند تعلیمات ایں کتاب با تعالیم زردشت، نیز شباہت ندارد بلکہ تعلیمات ہندو، بودا و مذہب افلاطونی متمایل است۔ چنانچہ خوردن گوشت حرام و ریاضت و زہد و فاقہ کشی و تجرد و ترک دنیا را موعظہ می نماید۔ دساتیر از نقطۂ نظر تقویم و اساطیر و تاریخ و کتب مذہبی مزدیسنا مغایرت

۱۹۔ ان بزرگوں میں انکسار کی کمی نہیں! چہار چمن کے ۳ چمن چھپ چکے ہیں۔ مگر وقت تحریر پیش نظر نہیں۔

تا می وارد زبان آسمانی آن تخریبی است "زبان پہلوی، پارسی و ہندی"

(۷) زردشتیوں کے کتب مقدس میں زردشت سے قبل کے پیمبروں کی طرف اشارہ ہو۔ لیکن کسی کو بصراحت پیمبر نہیں بتایا، اور نہ یہ زردشتی عقیدہ ہے کہ زردشت کے بعد کوئی نبی آئے گا۔ زردشتی مذہب میں زردشت کو مرکزی حیثیت حاصل ہے، اور دساتیری پیمبروں میں اسے کوئی خاص اہمیت حاصل نہیں۔ زردشتی و دساتیری عقائد بھی مختلف ہیں۔ پھر اس کی کیا وجہ ہے کہ زردشتیوں کے ایک گروہ نے اسے اپنی کتاب مقدس تسلیم کیا؟ اس کا راز اس کی فرضی قدامت میں مخفی ہے۔ جس پر سر ولیم جونس نے بہت زور دیا تھا۔

دساتیر کے مطابق آبادیوں کی حکومت (اس کے بعد جی افرامی وغیرہ آئے) "سوزاد" سال رہی اور سوزاد سالی تیس ہزار ماسنگ برس ہوتا ہے (دساتیر صفحہ ۵) یہ کس طرح ممکن تھا کہ ملا فیروز وغیرہ دنیا کی قدیم ترین کتاب کے مصنف ہونے کے فخر سے زردشتیوں کو محروم کر دیتے۔ رہی دساتیری اور زردشتی عقائد کے احکام کے اختلافات تو صاحب دبستان نے اس کے باوجود دساتیر کو قبول کرنے کے لئے زمین ہموار کر دی تھی۔ دساتیری فن تاویل میں بڑی مہارت رکھتے تھے۔ لفظوں کے الٹ پھیر سے وہ کوئی دعویٰ ایسا نہیں جسے ثابت نہ کر سکتے ہوں صاحب دبستان ہیں ہے۔

آبادی کہتے ہیں کہ زردشت کا مدار رمز و اشارات پر ہے، حقیقت کو صرف خواص سمجھ سکتے ہیں۔ عوام سے ایسی باتیں کہنی چاہئیں جو ان کے فہم کے ماورا نہ ہوں۔ بعض آبادیوں کا قول ہے کہ زند دو قسم کی تھی۔ ایک صحیح اور بے رمز جسے مرزند کہتے تھے اور دوسری مرمقد جسے صرف زند کہتے ہیں۔ پہلی نامۂ آباد کے مطابق تھی لیکن یہ تسلط بیگانگاں مثل ترکان و رومیاں کے بعد غائب ہو گئی اور زند کا بھی ایک بڑا حصہ ضائع ہو گیا۔ عہد اشکانیاں میں زند پر عمل تھا لیکن اردشیر ساسان دوم کا مطیع تھا اور مرزند پر عامل۔ نوشیرواں کے عہد میں بھی اسی پر عمل تھا۔ آبادیوں کا عقیدہ ہے کہ "اگرچہ دین زردشت از گشتاسپ تا یزدگرد، رواجی تمام داشت، اما بادشاہان تاویل کردہ آں را باشریعت آذر ہوشنگ یعنی مہ آباد مطابق مے ساختند"۔

(۸) آجکل زردشتیوں کے دو گروہ ہیں۔ ایک دساتیر کو عہد اکبری سے قبل کی کتاب نہیں مانتا، دوسرا یہ سمجھتا ہے کہ جعلی ہونے کے باوجود یہ اس قدر جدید نہیں اور واقعی خسرو پرویز کے عہد یا اس کے کچھ بعد کی ہے۔ اس گروہ کے دلائل بہت کمزور ہیں۔

یہ مقالہ بہت سرسری طور پر لکھا گیا ہے۔ موضوع کا حق ادا کرنے کے لئے پچاسوں صفحات کی ضرورت ہے۔

ایرانی مصوّری کا زوال

عبد الرّحمٰن چغتائی

حکومتِ پاکستان کے ایک ذمہ دار ادارہ کے لئے میں دو کتابیں لکھ رہا ہوں۔ ایک کا تعلق مسلمانوں کی مصوری سے ہے اور دوسری کا فنِ تعمیر سے، اُن کتابوں کے نام، مَیں نے یہ تجویز کئے ہیں:

۱۔ مسلمان مصوّر ——— اور ——— ان کے رجحانات

۲۔ مسلمان معمار ——— اور ——— ان کے شاہکار

ایرانی مصوری کا زوال، میری پہلی تصنیف کا ایک باب ہے۔ جسے میں نے مدیر "نقوش" کے ایما پر نقل کر دیا ہے ——— ان کتابوں کا مسودہ تقریباً مکمل ہو چکا ہے۔

علامہ اقبال کے مصوّر ایڈیشن کی اشاعت کے بعد میرا ارادہ مشرقِ وسطیٰ کے سفر کا ہے تاکہ ان کتابوں کو آخری شکل دینے میں میرا یہ سفر بھی معاون ثابت ہو اور یوں مسلمانوں کا یہ ترکہ میرے نظریات و تاثرات کے علاوہ ہیئت اور مواد کے اعتبار سے بھی جامع صورت اختیار کر سکے گا۔

اگر زوالِ پذیر آرٹ کی ڈھلتی رعنائی اور اس کی انفرادیت قابلِ قبول نہ ہو اور وہ کفنا ہی انحطاط کا شکار کیوں نہ ہو پھر بھی اس کا وجود اس بات کا شاہد ہے کہ وہ ذوقِ نظری سے کبھی اوجھل نہیں رہا۔ انحطاط کے باعث موجودہ شکل سے جو رجحانات دیکھنے میں آتے رہتے ہیں۔ وہ زندگی کی قدروں سے الگ نہیں کیے جا سکتے۔ ہنرمندی کے ساتھ ساتھ قدر شناسی پر بھی انحطاط چھا جاتا ہے اور یہ انحطاط ثقافتی قدروں کے تحت توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔

ایرانی مصوری میں استاد رضا عباسی ایک ایسے ہی دور کی یادگار ہے۔ جب ایرانی مصوری اپنے عروج کی ہر منزل طے کر کے زوال میں قدم رکھ چکی تھی ——— اور ہنرمندی کے ساتھ ساتھ قدر شناسی کے امکانات بھی ختم ہوتے جا رہے تھے۔ رضا عباسی نے جب ایرانی مصوری میں قدم رکھا اور وہ مصور کی حیثیت سے روشناس ہوا تو ایرانی آرٹ استاد کمال الدین بہزاد۔ آغا میرک۔ محمدی۔ قاسم علی۔ شیخ زادہ۔ میر نقاش۔ جان علی۔ آقا رضا۔ فرخ بیگ قلماق۔ استاد عبد الصمد۔ میر سید علی کی روایات کو اس درجہ کھو چکا تھا کہ خود رضا عباسی کو بھی وقت کے تقاضوں کو چھوڑ فنی محاسن کا رشتہ بھی منقطع نظر آتا تھا اور غالباً یہی ایک وجہ تھی کہ اسے انحطاط کے باوجود اپنی انفرادیت پر دھوکہ نہ ہوا۔ اور وہ اپنے فن کی جولانیوں میں اور اپنے فن کی نشوونما میں مسخ شدہ نقوش کو خاطر میں نہ لایا۔ اور اس انداز سے وقتی ضرورتوں کا ساتھ دیا اور اس انداز سے سنوارا کہ تاریخ وقتی الجھنوں اور خامیوں کے باوجود ——— اس کی شخصیت کو نظر انداز نہ کر سکی۔

سیاسی اہمیت ہر دور میں مسلمہ رہی ہے۔ اقدار گھٹتے بڑھتے رہے ہیں تو ہیں اپنے نئے مسائل سے دوچار رہی ہیں۔ اور ہر متوازی دور شخصیتوں اور ان کی انفرادیت سے روشناس ہوتے رہے ہیں۔ جنھیں کوئی نہ کوئی سہارا ملتا رہا اور فن کار کو اپنے اظہار کا موقع ہاتھ آتا رہا۔ اور زوال پذیر آرٹ اس کے وجود سے ایسے دور کی نمائندگی کا دعوے دار بن گیا کہ انحطاط کے باوجود اس کی انفرادیت آرٹ کو سنوارنے، پھر سے معاشرے اور دربار سے رابطہ پیدا کرنے میں کام آئی۔ ایرانی مصوری میں رضا عباسی کا درجہ استاد بہزاد کے ہم پلہ نہ ہو۔ لیکن جہاں تک اس کے کمال فن کا تعلق ہے۔ اس کی شہرت بہزاد سے کچھ کم نہیں استاد رضا عباسی کی شخصیت زوال پذیر آرٹ سے ابھر کر ایک ایسے اسکول کی حیثیت اختیار کر گئی کہ اس کی اپنی زندگی میں اس کے کئی ایسے باکمال شاگرد پیدا ہو گئے تھے۔ جن کے پلے بچھلے میں وہ ان کے ساتھ تھا۔ وقت کی ضرورتوں اور فن کے تقاضوں نے اسے زندگی ہی میں اپنے عروج سے ہم آہنگ کر دیا تھا۔ اپنی طرز نگارش۔ فنی انہماک اس کے رنگوں کی توانائی۔ ہیئت اور مواد نے جو کچھ بھی اپنے رمز شناساؤں کو دیا۔ ابتدا سے آخر تک موضوع کے اعتبار سے اس کے فن میں جدت طرازی اور سحر نگاری تھی۔ اس نے وہ تاثرات پیدا کئے کہ دیکھتے دیکھتے اس کے فن نے مرکزی حیثیت حاصل کر لی۔ عظیم استاد کمال الدین بہزاد تیموری صفوی دور کی ایک ناقابل فراموش شخصیت ہے اور استاد رضا عباسی اپنے آقا اور سرپرست شاہ عباس کی یادگار جس کی انفرادیت سے ایرانی مصوری پر یہ الزام کبھی عائد نہ ہو گا کہ اس کی تکنیک، موضوع اور مواد نے ایرانی روایات کو زندگی اور تخیل سے مالا مال نہیں کیا۔ اور اپنی خصوصیات کو اگر کلاسیک پر قربان نہیں کیا تو اسے غیر ملکوں اجنبیت کا بوجھ بھی بننے نہیں دیا۔ اگر اس کے فن نے حافظ۔ جامی اور خیام کی ولولہ انگیزی کو اپنایا تھا، تو خسرو شیریں اور فرہاد نے بھی وہاں جگہ پائی تھی۔ وہ کیا تھا؟ جو اس کے مرقعوں میں ڈھل کر سامنے نہیں آیا۔

جب ایرانی مصوری اپنے عروج کے ہر مرحلے سے گزر کر اکتاہٹ محسوس کرنے پر مجبور تھی کہ فن میں شادابی اور تازگی کے اسباب پیدا ہوں، کوئی نیا اسلوب۔ نیا موضوع اور نئی طرز نگارش پھر سے ہنرمندی کو قدر شناسی سے ہمکنار کر دے تو عین اس وقت استاد رضا عباسی کے فنی طرز نگارش اور اس کے فنی انہماک کی تازگی نے ایرانی مصوری کو وہ سہارا دیا جس میں صداقت جیقیت اور رومانی توازن کی کارفرمائی تھی۔ ہر مکتب خیال نے اس کو سراہا نئے ردعمل کا خیر مقدم کیا مگر حالات سازگار نہ ہو سکے اور وقت ایرانی مصوری کے ان گوشوں کو پھر سے اجاگر نہ کر سکا کہ اس کا فن ایرانی مصوری کی روایات اور اس کے دبستان کا ہم نوا ہو جاتا اور اپنے تقاضوں کا حامل ہوتا۔ اگرچہ رضا عباسی کا دور ہر نقطہ نظر سے ایک ناقابل فراموش دور ہے۔ مگر اس کی کوششیں وہ نتائج حاصل نہ کر سکیں کہ سلطان حسین مرزا اور علی شیر نوائی جیسے پرستاروں کی دل نوازی اور سرفرازی ہم رکاب ہوتی۔ جس طرح مغل مصوری کے انحطاط کے بعد کانگڑہ اسکول کی مصوری اور اس کے نئے اسلوب نے جنم تو لیا۔ مگر وہ جوہر جو مغل مصوری میں پوشیدہ تھے۔ ابھر نہ سکے جو بنیادی طور پر مغل مصوری کا حصہ تھے۔

سیاسی نظام کی تبدیلیاں، ثقافت پر اثر انداز ہونے سے کبھی رکی نہیں اس لئے وہ خوبو تو نہ آسکی جو ایران کی سرزمین اپنے فن کا وہ پہلا سراج دیکھ سکتی یا وہ نتائج حاصل کر سکتی جو بہزاد اور اس کے قابل ترین مصوروں نے دنیا کو دیئے تھے۔ یا وہ ابتدا اور انتہا جو مغل دربار اور مغل بادشاہوں کی سرپرستی میں پروان چڑھی اور جو زندہ قوموں کا حصہ تھا۔ اسے کانگڑہ اسکول کے مصور مغل آرٹ کی مقبولیت سے اپنے کمالی فن کو بڑھاتے رہے اور اس میں بے مثل اضافے بھی کرتے رہے کیونکہ مغلوں نے ایک ایسی شاہراہ تیار کر دی تھی کہ انسان اپنی روحانی خوشیوں کو کسی قیمت پر ہاتھ سے نہ دے۔ مغل دربار کے اکثر ہندو مصور پس ماندہ یعنی نیچ ذات کے تھے مگر مغلوں کی ہنر پروری نے ان کمہار اور باغبانوں تک

کو راجہ اور مہاراجہ کے بلند خطابات سے نوازا اور اپنی قدر مندیوں سے سرفراز کیا۔ کانگڑہ کی وادی اور اس کے سبزہ زاروں میں جب شہزادہ شاہ شجاع پناہ گزین ہوا۔ تو اس کے ہمراہ جو مغل مصور آئے وہ ان سبزہ زاروں اور روح پرور وادیوں سے متاثر ہوئے اور سیاسی تبدیلیوں کے بعد اس فضا میں اطمینان کا سانس لینے پر مجبور ہوئے۔ یہ فن کی خوش قسمتی ——— ہے کہ کانگڑہ کے راجے مہاراجے جو مغلوں کے زوال سے خود مختار بن گئے تھے۔ مغلوں کے نقش قدم فن کی سرپرستی میں اپنی ذہنیت کے مطابق ہاتھ بٹانے پر مجبور ہوئے اور زیادہ تر مصوروں کو بدحال اور غیر مطمئن دیکھتے ہوئے ان کی حوصلہ افزائی میں حصہ لینے لگے اور وہ مصور بھی ان کی حوصلہ افزائی کے سبب فن کی دیکھ بھال میں لگ گئے۔ جو کبھی مغل دربار کی ہنر پروری کی روایات سے مالا مال تھے۔ مغل دربار میں ہندو مصوروں کی کثرت اگرچہ مغل بادشاہوں کی بلند نظری کی دلیل ہے۔ مگر ہنر پروری نے ان کمہار اور باندوں کو بھی اس درجہ کمال عطا کیا تھا اور وہ مصوری جیسے اعلیٰ فن کو اپنانے میں ایرانی مصوروں پر بھی سبقت لے گئے تھے۔ اگرچہ کانگڑہ اور راجپوت اسکول میں مسلمانوں کی تعداد بہت کم نظر آتی ہے۔ پھر بھی ایسے مسلمان مصور ضرور ملتے ہیں جن کی طرز نگارش اور رجحانات نے ہندو مصوروں کے دوش بدوش اس زوال پذیر آرٹ میں پختگی حاصل کی اور آرٹ کو زندہ رکھا، جو وقت کی ضرورتوں کے ساتھ مختلف شکلوں میں اور مختلف طرز نگارش میں ڈھل گیا تھا۔

بعض ہندو مصوروں نے کانگڑہ راجپوتانہ اور کشن گڑھ والوں نے اپنی بنائی ہوئی تصویروں پر فارسی رسم الخط میں اپنے نام اور ایسی عبارتیں لکھیں ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ مغلوں کے عروج میں ہندو ریاستوں میں فارسی رائج تھی جو اس وقت دربار کی زبان تھی۔ گورسہائے جو مغل دربار کے نامی گرامی مصور منوہر سہائے کے خاندان سے تھا۔ راجاؤں کی سرپرستی کے زمانے میں بھی اپنا نام اپنی بنائی ہوئی تصویروں پر ساخت گور سہائے لکھا کرتا تھا۔ اس کا فارسی خط پختہ تھا۔ اور ایسا معلوم ہوتا ہے اسے فارسی زبان پر پورا پورا عبور حاصل تھا۔ اس مصور کی کئی تصویریں میرے ذاتی مجموعے میں آج بھی موجود ہیں۔ کانگڑہ اسکول راجستانی اسکول کی مصوری ان وقتوں کی یاد دلاتی ہے۔ جب ہندو راجے اور ان کی رعیت مغل دربار سے مانوس تھے۔ جب مغل مصوری پر انحطاط چھا رہا تھا اور اس کا دائرہ تنگ سے تنگ ہوتا جا رہا تھا۔ اس بات کی سخت ضرورت تھی کہ ہندوستان کے اس عظیم فن کو زندہ رکھا جانا چاہیئے۔ اس وقت کے فن کاروں نے اپنے فن کو نئے سانچوں میں ڈھالنے کی پوری پوری کوشش کی بعد ان روایات کے جن کے پیچھے صدیوں کے تجربات اور ہنرمندی کے انمول جوہر موجود تھے۔ اور بادشاہوں کی سرپرستی سلامتی کے جوہر، ملک کا وقار، زندہ قوم کی داستان تھی۔

مغلوں کے زوال اور اس کے ردعمل نے دہلی اسکول کے نام سے زوال پذیر آرٹ کی شکل میں ادھر اُدھر ہاتھ پاؤں مارے مغل شاہکاروں کی نقلیں بنائیں مگر سوائے روزی کے وہ بھی کم سواد، ان کے ہاتھ اور کچھ نہ آیا کیوں کہ دہلی کے مصور گھرانے جس درجہ زوال سے متاثر ہوئے ان کے لئے کوئی صحیح مقام نہ نکل سکا اور وہ زندگی کی ضرورتوں کو پورا کرنے کے ذرائع تلاش کرتے رہے۔ باوجود سخت مشقت اور محنت مزدوری کے بھی پنپ نہ سکے۔ اورنگ زیب کے عہد میں ہی مغلوں کی سلطنت کا زوال دکھائی دے رہا تھا۔ پھر بھی اس وقت کے دانشوروں نے مغلوں کے ثقافتی خزانوں کی دیکھ بھال پر بڑی شدت سے نکتہ چینی کا آغاز شروع کر دیا تھا۔ مغل مصوری پر روشنی ڈالی جائے تو دہلی ایک مرکز کی حیثیت رکھتا تھا۔ مگر زوال کے ساتھ انحطاط نے حالات کو اس طرح جھنجھوڑا کہ آرٹسٹوں کو نہ پناہ کے لئے سہارا ملا اور نہ فن ہی معیار پر پورا اترا۔

رضا عباسی کا فنی دور خاندان عباسیہ کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتا ہے اور نتائج کے لحاظ سے اس کی شخصیت اس کی انفرادیت

کی ضامن ہے۔ اس کی فنی صلاحیتوں کو تسلیم کرنے میں کوئی ایسے اختلافات بھی موجود نہ تھے کہ اس دور کو پھلنے پھولنے میں رکاوٹ پیش آتی سوائے چند ناموں کے جن سے یہ مغالطہ پیدا ہوتا ہے۔ رضا علی۔ آقا رضا اور استاد رضا عباسی اس دور کی کڑی ہیں۔ حالانکہ رضا علی اور آقا رضا یہ دونوں استاد اپنے وقت کے فن کار کہلانے کا حق ضرور رکھتے ہیں لیکن ان کے کاموں میں استاد رضا عباسی کی انفرادیت کا کوئی نمایاں پہلو نظر نہیں آتا نہ وہ توازن لچک اور لطافت ہے کہ ہم ان کا مقابلہ رضا عباسی سے کرنے میں حق بجانب ہوں۔ رضا علی کی تاریخی حیثیت زیادہ تر ایک خطاط کی ہے۔ البتہ آقا رضا کی جامع حیثیت اور طرز نگارش اپنا ایک مقام رکھتی ہے۔ علی رضا یا آقا رضا ان آرٹسٹوں کے کاموں اور نگارش میں تمیز پیدا کرنی ایک صاحب فہم نقاد کے لئے کچھ مشکل نہیں۔ ان کے اوصاف اور وقت اپنے اپنے تھے اور یہی ایک وجہ ہے کہ نقاد یا تاریخ دان ان ناموں کا حوالہ دیتے وقت آسانی سے ناموں کا فرق اور اس دور کی صلاحیتوں کا تعین کر سکتا ہے۔ ڈاکٹر کونل مسٹر یا صل گرے، سر تھومس آرنلڈ۔ ڈاکٹر ساری اور لارنس بنیس نے موقع بہ موقع ان اختلافات کی بنا پر روشنی ڈالی ہے۔ خصوصیت سے میرے بھائی ڈاکٹر عبداللہ چغتائی نے مصور ہونے کی حیثیت سے ان ناموں کی تشخیص اور اختلافات پر قابل قدر اضافہ کیا ہے اور یہ اضافہ ان کے فہم کا حصہ ہے۔

رضا عباسی کی شبیہ جو اس کے لائق شاگرد معین مصور نے ۱۰۸۴ ہجری میں بنائی ہے (مطابق ۱۶۷۳ء) یہ شاہکار اس نے اپنے فرزند محمد نصیر کی فرمائش پر بنایا ہے اور تقریباً استاد رضا عباسی کی وفات کے چالیس سال بعد تخلیق کیا ہے ایک نادر یادگار ہے۔ مشرقی مصوری میں اس کا درجہ اور اضافہ وہ ناقابل فراموش کوشش ہے۔ جس سے ہم مشرقی آرٹسٹوں کی نشست اور ان کے فیشن کا کچھ تصور پیش کر سکتے ہیں۔ تصویر میں جو فکر کی روشنی نظر آتی ہے قلب و ذہن کو آسودگی بخشنے میں کردار کی ہمنوا ہے اور کردار میں فکر کی بلندی اس درجہ مدغم ہے کہ وہ رضا عباسی کی شبیہ نہ بھی ہو تو بھی کسی مشرقی آرٹسٹ کے تخیل کی ترجمان ضرور ہے جو ایک دور کی اور ایک دور کے بعد جامع شخصیت کا مالک ہے۔ اس کی طرز نگارش اور تخلیق کی تکمیل کو نظر انداز نہیں کیا گیا۔ رضا عباسی کی نشست سے یہ احساس بیدار ہوتا ہے کہ معین مصور نے اپنے استاد کو صرف تصویریں بناتے ہوئے ہی نہیں دیکھا بلکہ اس نے ان فطری رجحانات کا بھی گہرا مطالعہ کیا تھا کہ آخر اس کے استاد کی شخصیت کا اس کی اپنی مصوری سے ذاتی۔ رشتہ کیا تھا۔ معین کا بیان ہے۔ اس نے اپنے استاد رضا عباسی کی شبیہ کا ایک اسکیچ یا انگارہ بطور یادداشت کے تیار کر کے اپنے پاس رکھ لیا تھا اور اسے ایک لمبے وقفہ کے بعد صورت پذیر کیا اور اس کے جذبات کی ترجمانی بڑے وسیع الخیال طریق پر انجام دی اور یہ پہلی شبیہ ہے جو ایرانی مصوری میں بادشاہوں اور دربار کی قصیدہ خوانی کو نظر انداز کرتے ہوئے فن کار کا جذبہ فن پیش کرتی ہے۔ وہ جوش و خروش سے بریز نہیں مگر رعنائی کا یہ عالم ہے کہ قلب کا سوز ساز تصویر کے مطالعہ سے جھلکتا ہے۔

رضا عباسی کی تصویر دیکھتے ہوئے ایک مولانا کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ جنہوں نے اکثر تقریباً ہر ملاقات میں حرام اور حلال کا فرق بیان کرتے ہوئے اس عذاب الٰہی سے مجھے ڈرایا جو آرٹسٹوں پر نازل ہونے والا ہے یا ہو کر رہے گا۔ آخر کار ان کے مسلسل عذاب سے تنگ آ کر مجھے مولانا سے کہنا پڑا۔ مولانا آپ مفت میں میرے عذاب سے خوفزدہ ہیں۔ غم نہ کھائیں مجھ میں عذاب جھیلنے کی قوت بدرجہ اتم موجود ہے۔ میں نے تو آج کل برہنہ تصویروں کا سلسلہ شروع کر رکھا ہے۔ وہ کچھ ڈھیلے پڑ گئے۔ کاغذوں کا وہ پلندہ جو اکثر میں بغل میں دبائے رکھتا تھا دکھانے پر نہ نظر آئے۔ یہ کاغذ آپکے دیکھنے کے نہیں ان پر ننگی بالکل برہنہ تصویریں بنی ہوئی ہیں۔ ان کے دماغ کا توازن جاتا رہا الجھن پیدا ہوئی اور میری بخشش کے بہانے برہنہ تصویریں دیکھنے پر رضامند ہو گئے۔ استاد رضا عباسی کی شبیہ دیکھ کر ہمیشہ ہی وہ مولانا یاد آجاتے ہیں۔ جن کے نزدیک

تصویریں بنانا تو اسلامی شعار کے خلاف ہے۔ مگر عریاں تصویریں دیکھنا حلال تھا۔

استاد معین کی یہ شبیہ جس سے اس نے ایرانی مصوری میں ایک ایسے شاہکار کا اضافہ کیا جو اپنی مثال نہیں رکھتا۔ یہ شبیہ دیکھ کر کہا نہیں جاسکتا یہ وہی آرٹسٹ ہے جس نے ایرانی مصوری کے زوال پذیر دور میں ایک نئے اسلوب کی بنیاد ڈالی تھی۔ حافظ اور خیام کا جذبہ پیدا کیا تھا۔ جمالیاتی ایرانی تصور کے علاوہ عریاں تصویریں بھی بنائیں اور ایسی تصویریں جن کے خط و خال محبوبوں کی سرمستیوں سے سرشار نفاست اور جاذبیت سے بے تکلفانہ، رضا عباسی کے انتخاب کا اظہار کرتی ہیں۔

شاہ عباس نے اپنا دار الحکومت ۱۶۰۰ء میں اصفہان تبدیل کر لیا تھا۔ اور رضا عباسی نے شاہ عباس کے حکم سے ایرانی طرز نگارش میں کچھ تصویریں دیواروں پر بھی بنائیں۔ جو مسخ شدہ حالت میں اب بھی دیکھنے میں آتی ہیں ۱۶۳۷ء ایران کے اندر مغربی ملکوں کا خصوصاً انگلینڈ کے باشندوں کا آنا جانا رواج پا گیا تھا۔ کچھ انگلینڈ کے لوگوں نے ربار میں بھی رسائی حاصل کر لی تھی۔ فطری طور پر شاہ عباس روشن خیال حکمراں ملک میں آنے جانے والوں کو ملاقات کا شرف بھی بخشنے میں مشہور تھا اور غالباً یہی ایک وجہ ہے کہ اسی دور میں بعض تصویروں سے واضح ہے کہ ایرانیوں کے لباس میں کچھ تبدیلی بھی آگئی تھی اور وہ سروں پر اماموں پگڑیوں کی بجائے مغربی طرز کی ٹوپی بھی پہننے لگے تھے اور قبا کی جگہ کرتی بند دار لگائے رکھتے تھے۔ خصوصیت سے استاد کمال الدین بہزاد کے اور دوسرے دور جو اس کے بعد ایرانی مصوری کا معیار بلند کرتے رہے ——— ایرانی مصوری میں یہ روایات قطعی طور پر مفقود ہیں۔ جہاں تک مطالعہ کا تعلق ہے کسی مصور کسی کاتب یا سلطان کی آنکھوں پر عینک نظر نہیں آتی۔ جس انداز سے استاد معین نے رضا عباسی کی شبیہ سے ظاہر کی ہے۔ اگر اس بزرگ صورت مصور کا جائزہ تنقید کے معیار پر کیا جائے۔ تو ایسا نظر آتا ہے۔ وہ آخری ایام میں بھی جذباتی طور پر زندگی کی ترنگ اور امنگوں سے مالا مال تھا۔

ایرانی مصوری میں آقا میرک۔ محمدی۔ قاسم علی۔ سید میر علی تبریزی۔ استاد عبد الصمد اور استاد بہزاد تک کو اپنی بنائی ہوئی تصویروں پر نام لکھنے کا جذبہ موجود تھا اور مطالعہ اس بات کا اور اس رسم کی اہمیت کا شاہد ہے کہ ایرانی مصوری کا یہ ایک ایسا باب ہے۔ جس سے ایرانی مصوروں کے فکری رجحانات پر روشنی پڑتی ہے اور رضا عباسی کے دور میں یہ جنوں ایک نئی صورت اختیار کر گیا تھا۔ غالباً اس کی وجہ یہ تھی۔ یہ مصور علم دوست اور پڑھے لکھے تھے۔ اور انھیں اپنے مستقبل اور فن کے مستقبل پر اعتماد تھا۔ ڈاکٹر کمار اسوامی نے اپنی تصنیف راجپوت مصوری میں اس بات کا رونا رویا ہے اور اقرار کیا ہے کہ باوجود تلاش اور جستجو کے کانگڑہ کی مصوری میں سوائے ایک مصور مولا رام کے کوئی دوسرا نام نہیں ملتا جس سے اس مصوری کی تاریخ پر روشنی پڑتی اور آرٹسٹوں کے نام ان کی انفرادیت کا یقین دلاتے۔ ہو سکتا ہے کانگڑہ دیلی کے آرٹسٹ علم کی دولت سے محروم ہوں اور مغل دربار کے بعد انھیں انحطاط کے ساتھ ساتھ اپنی انفرادیت پر اعتماد ہو۔ مطالعہ بتاتا ہے مولا رام کا مذہبی عقیدہ ڈانواڈول تھا اور وہ آخر کار مسلمان ہو گیا تھا۔ کچھ بھی ہو اس کی بنائی ہوئی تصویروں میں انحطاط اور زوال پذیر آرٹ بہت نمایاں ہے۔ اس کی بنائی ہوئی تصویروں میں وہ ریاضت اور پختگی نظر نہیں آتی جو کانگڑہ کی مصوری کو بعد میں نصیب ہوئی۔ غالباً نقاش گورکھا ہے۔ استاد ضیاء اللہ لاہوری اور دوسرے مصوروں نے جو اعلیٰ معیار پیش کیا ہے۔

دنیا کی تاریخ میں ایرانی مصوری کو وہ مقام حاصل ہے۔ جس کو جاننے، سمجھنے اور پرکھنے کے لئے بڑے وسیع مطالعے کی ضرورت ہے اور مطالعہ کے ساتھ اس فوق نظری کی بھی ضرورت ہے جس سے اعلیٰ اور ادنیٰ آرٹ میں تمیز پیدا کی جا سکے۔ ترقی یافتہ قوموں کا آرٹ ان کے عروج

زوال سے ان کی تہذیبی نشوونما سے پردہ اٹھتا ہے اور پتہ چلتا ہے ایک زندہ قوم کن مراحل سے گزری اور اسے اپنی ثقافت اور زندگی کی قدروں سے کس طور طریق پر وابستہ رہا اور بگڑتے بگڑتے وہی قوم قدروں کو کھو بیٹھی اور دیکھتے دیکھتے زوال کا شکار ہوگئی۔ اور زوال پذیر عناصر ان پر مسلط ہوگئے۔ روایات اور اپنے ماضی تک کو بھول گئے۔ صلاحیتیں کھو گئیں۔ جن سے اُن کا شکوہ اور وقار زندہ تھا۔

ایرانی مصوری پر بے شمار کتابیں لکھی جا چکی ہیں۔ جس سے ایرانی مصوری کے علاوہ ایرانی تہذیب و تمدن کی ان بے شمار بکھرتوں کا پتہ چلتا ہے۔ جو ایرانی تہذیب نے ایک عالمگیر حیثیت سے دنیا کو بخشی۔ ایرانی مصوری نے اپنا مقام حاصل کرنے کے لئے کس قدر دشوار گزار مراحل طے کئے اور اس قوم نے اپنی تابندگی کی نمائندگی کے لئے کس خلوص سے اپنے فرائض کی ادائیگی کا حق ادا کیا اور اپنے آرٹ کی درخشاں اور انفرادیت کا آہنگ اس جامع طور پر دنیا کے سامنے پیش کیا کہ کوئی اس کی عظمت سے انکار نہ کر سکا۔

جب ایرانی مصوری میں زوال پذیر آثار رونما ہوئے تو ایرانی تہذیب قنوطیت کا شکار ہو چکی تھی۔ زندگی کی کوئی ایسی ترنگ نظر نہ آتی تھی۔ جو انھیں اپنی پیدا کردہ مسرت اور قنوطیت سے چھٹکارا دلا سکتی۔ ان کے ہاں رہبانیت اور قنوطیت کے اسباب کچھ اس انداز سے آ جمع ہوئے تھے جن سے ان کو سہارا ملتا تھا۔ خانہ جنگیوں اور بڑھتی ہوئی بدعتوں نے زندگی کا سودا کچھ ایسے سانچوں میں ڈھال دیا تھا کہ انھیں نہ تو زوال کے اسباب کا پتہ چل سکا اور نہ یہ پتہ چل سکا کہ تمام کارواں کس سمت سے چلا تھا اور کس سمت کھو گیا ہے۔ شاہ عباس کو ایران کے ترقیاتی منصوبوں میں بڑی دلچسپی تھی۔ وہ ایک عظیم انسان اور بلند نگاہ بادشاہ تھا، اس نے مدرسے قائم کئے مسجدِ شاہ اصفہان میں تعمیر کی۔ مصوری کو رواج دیا اور ایسے اسباب بھی پیدا کئے کہ زوال پذیر آرٹ کا رُخ بدل جائے اور یہ رُخ بدلنے میں اس کی کوششوں نے بڑا اہم کردار ادا کیا۔ بلندی اور پستی کا تصادم بنیادی تقاضوں کو کھولا کرنے میں کام آ چکا تھا سلطنتوں کو علم و ہنر، تہذیب و تمدن کا رونما ہوتا بھی تھا۔ تو قنوطیت بڑی شدت اور بے دردی سے ان کے معاشرے کو جو اُن پر مسلط تھی کوئی نہ کوئی اسباب پیدا کر دیتی تھی کہ زندگی کی اُنگلیں مدھم پڑ جائیں خلوص جو تہذیب کی روح تھی دستوں سے محروم ہو چکی تھی۔ وہ شاندار روایات جو ایرانیوں کو بڑی کاوشوں سے میسر ہوئی تھیں قنوطیت کی دلدل میں پھنس کر دم توڑنے لگتی تھی۔

یہ ایک تلخ حقیقت ہے کہ ایرانیوں نے مقاصدِ اسلام سے قطع نظر اپنی عجمیت کو زیادہ ترجیح دی اور نہ کبھی ایسی تحریک کو اپنے عقائد پر مسلط ہونے دیا جن کا مقصد محض اسلام ہو یا ان کا دین۔ یہ نظریہ زندگی اور عقائد ایران کی سرزمین پر حکمرانی کرتے رہے اور یہی رجحانات آرٹ، ادب اور شاعری میں کارفرما رہے۔ اور رضا عباسی کی یہ خوش قسمتی تھی کہ اس کی لازوال مصوری کو نانوے فی صدی ایسے مبصر، محقق اور رہنماؤں کی ہمنوائی حاصل رہی کہ وہ اپنے راستے کا تعین کرنے میں کامیاب ہوا اور اس نے ان روایات کی پروانہ کی جس سے اس کے فن کا ارتقا خطرے میں تھا۔ اور اس کی اس فراخ دلی نے مغربیوں کو جو شاہ عباس کی مہمان نوازیوں سے اس سرزمین تہران آباد ہوئے تھے ہر موڑ پر موقع دیا کہ وہ اسلام سے دانستہ یا نادانستہ طور پر اپنے تعصبات کے باوجود تقویت حاصل کریں۔ یوں تو رضا عباسی کی شیعہ سے جو ایک مذہبی پیشوا سے کم درجہ نہیں رکھتا مگر اس نے اپنی تصویروں سے رائج الوقت لباس معاشی نظام اور سیاسی عنصر سے ذرا پرہیز نہیں کیا۔ یہاں تک کہ اس نے عریاں تصویریں بنانے سے بھی پرہیز نہیں کیا اور اس بدیشی لباس۔ عادات اور دوسرے عنصر کو محض اس لئے نشوونما دی کہ پھر کوئی معیار۔ قدرمندی کے وسائل۔ ہنرشناسی سے ہنرپروری کے ذرائع پیدا ہوں اور وطن میں آباد ہونے والوں کو اسلام

کی تعلیم۔ اس کی بُنیاد نگاہی سے متاثر فن کاروں کے عقائد کو سمجھتے ہیں کوئی شک و شبہ نہ رہ جائے۔ یہی رجحانات اور سلامیتیں تھیں جو اس وقت کے آرٹسٹوں نے اپنی خود اعتمادی کے مدِنظر اپنی انفرادیت کا ثبوت دیا۔ اور اپنے فن کو پھلنے پھولنے کا موقع دیا۔

ایرانیوں کے زوال کے دور میں تقلید سے کہیں زیادہ عقائد کی سرپرستی کی گئی ہے یہ عنصر مذہبی عقائد کے اوتار چڑھاؤ میں نسلِ انسانی کے لئے تباہ کن ثابت ہوا ہے اور سب سے زیادہ عقائد کے تباہ کن اثرات نے اسلام کو اس ردِعمل سے نجات دلانے کا کوئی موقع بھی مہیا نہیں کیا کہ کوئی اس کی ہمسری کا دعوےٰ نہ کر سکے۔ اسلاف اور ان کے عقائد جن سے ہر تحریک متحرک تھی ارتقا کے وہ منازل طے نہ کر سکی جن کی سلامتی اور عمل کی اشد ضرورت تھی۔ بالآخر انھیں قنوطیت کا شکار ہونا پڑا۔ افکار کا سرچشمہ بند ہوتا گیا۔ جمود مچا گیا۔ تاریخ دان کو دیکھ بھال کے باوجود کچھ ہاتھ آتا ہے، تو ایک دوسرے پر بداعتمادی۔ اپنی برتری کا جنوں۔ خانہ جنگیاں۔ خون آشامی کے وہ وہ منظر اور تظاہر سے نظر آتے ہیں کہ تعجب ہوتا ہے، ایران میں آرٹ اور ادب کیونکر پلتا اور نشوونما پا رہا ہے۔

جہاں تک مطالعہ کا تعلق ہے۔ ایران کی ابتدائی مصوری میں اس سرزمین کے آرٹسٹوں کے عقائد پر کوئی روشنی نہیں پڑتی کہ ایک آرٹسٹ آرٹسٹ کی حیثیت سے کہاں تک عقائد کا شکار تھا اور انہوں نے تعصبات اور عقائد کے اختلافات کے مدِنظر کس حد تک اسلامی نقطہ نظر سے مذہبی جذبات کو ٹھیس لگنے نہیں دی۔ بڑے بڑے مصوروں کا خیال ہے اور میں خود بھی اس میں شامل ہوں کہ مسلمانوں نے کوئی ایسا قدم نہیں اٹھایا اور نہ کوئی ایسا کثرِ فن پیدا کیا جس کے دیکھنے سے بدعمت اور عیسائیت کا جنوں۔ مذہبی دیوانگی کا بہتان ان پر باندھا جا سکے اگرچہ ابتدائی دور میں بعض ایسی تصویریں موضوع کے لحاظ سے جنھیں شعرا کے جذبات کی ترجمانی میں پروانہ کا موقع دیا جو۔ کیونکہ ان تصویروں کا تعلق زیادہ تر ایسی نظموں اور قصوں سے ہے۔ جو فارسی کے شعرا نے جذبات کی رفتار اور اعتقاد کے مدِنظر لکھی تھیں اور دربار نے ان کو مجبور کر دیا تھا کہ وہ ان کے جذبات سے کھیلتے رہیں تاکہ ان کی روزی کا سامان انھیں ملتا رہے، یہی ایک وجہ ہے کہ بہزاد سے لے کر میر سید علی تک ان آرٹسٹوں کے شاہکاروں میں وہ مجبوریاں بدرجۂ اتم نظر آتی ہیں کہ وہ فن کی نزاکتوں اور رعنائیوں کو کہاں تک سمجھنے کا تدارک پیش کرتے تھے اور جہاں نظم اور واقعات نے ان کو مجبور کیا کہ وہ پاکیزہ سے پاکیزہ اظہار کے ذریعے مشکل سے مشکل مقام کا حل پیش کرنے میں پیش پیش نظر آئیں۔ وہ کوئی اناڑی فن کار نہ تھے۔ جو واقعات کی نزاکت کو نہ سمجھتے اور دوسرے فن سے اور اپنے فن سے بدیانتوں کا سا برتاؤ کرتے۔ بس وہ استوانہ بندی کا تصور مرتب کر کے تعمیری کام انجام دیتے محسوس ہوتے ہیں۔ اگر وہ ایسا نہ کرتے تو ان کی تخلیق میں مذہب کی رو سے اور واقعات کی بنا پر نظموں کے تسلسل میں ایک ایسے خلا کا خطرہ تھا کہ شاعر کی اُفتاد۔ مضمون کا والہانہ انداز بغیر کسی معنی کے مدغم ہو جاتا اور فنی اسلوب اور وہ انہماک جو انھیں بخشش میں ملا تھا۔ فنی رتبہ حاصل نہ کر سکتا۔

وہ نومسلم جو اسلام پر ایمان لے آئے تھے۔ اس آئندہ میں اپنی روایات کے زیرِ اثر ایسی تصویریں بنانے پر مجبور تھے۔ جو عرب کے مسلمانوں کو بسی قیمت پر نہ بھائیں۔ جن سے ایرانی آرٹسٹوں کو کچھ طمانیت حاصل ہوتی تھی۔ پھر بھی تصویروں کے موضوع اور انتخاب سے یہ غرض نہ تھی کہ وہ مسلمانوں کے ایمان اور شعور کو دھکا اور ٹھیس لگائیں۔ جہاں براق اور معراجِ نبوی کا ذکر آتا اور رسولؐ کی رسالت اور ان کی شان اور اولوالعزمی کے اظہار کا موقع ملتا تو وہ چیزوں پر نقاب اور وہ تقدس جن سے ان کے دل لبریز تھے پیش کرنے میں پوری سوجھ بوجھ سے کام لیتے اور کبھی عیسائی آرٹسٹوں کی طرح حضرت عیسیٰؑ کا وجود بغیر کسی حجاب کے پیش کر دیتے کہ ان کی یہ غرض تھی کہ ایسی تصویریں عقائد یا مذہبی اغراض کے لئے استعمال میں لائیں۔ اگرچہ ان مسلموں

کے عقائد میں توہم پرستی اور قنوطیت ایک فطری تقاضا تھا مگر مسلمان ہونے کی حیثیت سے وہ اپنے پیغمبر کا احترام برقیمت پر ملحوظ رکھتے تھے۔ حالانکہ یہ لوگ اور ان کے آباؤ اجداد تصویر کشی اور سنگ تراشی پرستش کی نیت سے انجام دیتے تھے اور ان فن پاروں کو اپنی نجات کا ذریعہ خیال کرتے تھے۔ مندروں اور کلیساؤں کا ماحول جن طریق پر مذہبی آرٹ کا تصور پیش کرتا ہے۔ اور جس شدت سے عقائد کی طرف توجہ دلاتا ہے۔ ایرانی ہو یا مصری۔ عربی ہو یا ہندی کسی مسلمان مصور کے فن میں اظہار کی اس شدت کو چھوڑ، عقائد کا فقدان اور پرستش کا جذبہ تلاش نہیں کیا جا سکتا۔

ایرانی مصوری کا ہر دور رومانیت اور شعریت کا دور نظر آتا ہے۔ ان کی مصوری میں رزمی کشاکش، جد و جہد اور حماسی عناصر کی جو کثرت اور رعنائی پائی جاتی ہے۔ ان تمام لطافتوں اور سرفرازیوں کا رشتہ ان عظیم شاعروں کا کرشمہ ہے۔ جن کے تخیل اور جذبات کی پرواز اس دربار کی چار دیواری کی تعمیر کے لئے اور آباد کاری کے لئے تھی جن سے وہ وابستہ تھے۔ فردوسی کا شاہنامہ ایرانیوں کی ذہنی کیفیتوں کو بچلنے کا ذریعہ تھا۔ اور مجوسی ذہنیت سے اس کا اٹھان اسلام کے بڑا کام آیا اور فردوسی کا یہ غیر فانی شاہکار اس بات کا آئینہ دار ہے کہ وہ آتشکدہ کی آگ بجھانے میں مجاہدانہ اقدام سے آبِ حیات سمجھ کر ترکی عجمی۔ ہندی سب پی گیا۔ اگر شاہنامہ کی تصنیف سلطان محمود غزنوی کی مرہونِ منت نہ ہوتی اس کے تدبر سے وجود میں نہ آتی تو اغلب تھا۔ ایرانی مصوری میں بدھ مت کی سی رہبانیت۔ قنوطیت اور مجوس کی بڑ ایسے چکر میں الجھ کر رہ جاتی کہ ایرانیوں کا آرٹ عیسائیت اور بدھ مت کا دوسرا روپ ہوتا اور بعد میں مغل مصوری نے جو انفرادیت پیش کی ہے۔ مداد و مددگار ثابت ہوتی ہے۔ مشرق کی ساری دنیا کو پھر سے اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے اس کو پنپنے کا موقع نہ ملتا۔ ایرانی تہذیب ایرانی شاعر اور مصور ایک ایسی دلدل اور خلفشار میں گرفتار ہو جاتے۔ اسلام ایک ایسے فرقے کا حصہ بن جاتا جو تصویروں کی پرستش کرنے لگتا۔ پھوٹ تا اتفاقی اور زمانہ جنگیوں کی ایک نئی راہ بن جاتی۔ جسے اسلام نے کبھی روا نہیں رکھا اور نہ اس بات کی اجازت دی ہے کہ وہ خود توہم پرستی کے طلسم میں اپنے آپ کھو دے اور خدائی دی ہوئی نعمتوں کو جھٹلانے کی جرأت کرے۔

رضا عباسی اسکول کی ذہنی کشمکش ایک نئی طرزِ نگارش ایک ایسی طرزِ نگارش کا پیچھا کر رہی تھی۔ جو زندگی کی قدروں کو تسکین اور اپنی اثر پذیری کا اظہار کر سکے۔ اس اسکول کی نگارش کا تعلق اس سرکشی اور بغاوت سے بھی تھا۔ جس میں قنوطیت سے رجائیت کی طرف قدم بڑھانے کا اولیں مقصد تھا اور اپنے آرٹ کو سطحی عناصر سے اپنی صلاحیتوں کو بچاتا تھا اور یہ بھی ان کے مدِ نظر تھا۔ یہ سکول بہزاد سے مختلف حسن اور جمالیاتی اعتبار سے اس سکول پر ترجیح حاصل کر سکے اور زیادہ سے زیادہ اس ابہام کے دور کرنے میں مدد دے نظریے اور ہیئت کا مسئلہ ایک ایسی شکل اختیار کر سکے جس سے عجم کے لوگ بیگانے محسوس ہوتے ہیں۔ انحطاط اسلوب اور فنی شعور سے ختم ہو سکے۔ آرٹسٹوں کے اغراض و مقاصد بڑی اہمیت رکھتے تھے اور اور اس بات کی تصدیق چاہتے تھے کہ ایک دور کے بعد دوسرا دور نغمے کی ہم آہنگی اور اس تبدیلی سے ——— پیدا ہوتا ہے۔ جو ہنر پوری سے سرشتہ رہا ہے۔ شاہ عباس کی دیدہ وری نے اس موڑ پر بڑا سہارا دیا اور یہ اسکول جسے موضوع اور نتائج کے اعتبار سے قوم نے اپنی ہی اندرونی کیفیات کا مظہر سمجھا ہے۔

مسلمانوں کی مصوری کا جمالیاتی پہلو بدھ اور عیسائیت سے مختلف ہی نہیں اس کی شناخت بھی ان مذاہب سے مختلف ہے اور پھر عجمی فن کاروں کو ماحول بھی مختلف ملا۔ طرزِ نگارش بھی مختلف اور پھر ان کے عقائد اور ان کے فنی انہماک نے وہ جذبہ پیشِ نظر رکھا۔ جو پہلے مذاہب کو نصیب ہوا تھا چاہے اس جذبے کی قدر و منزلت اور عظمت کتنی بھی قابلِ قدر کیوں نہ ہو۔

شاہنامہ فردوسی کی تصنیف نے آرٹسٹوں کو نئی راہیں بلکہ شاہ راہیں دکھانے میں بڑی مدد کی اور ان کو داروں کو سمجھنے میں سوجھ بوجھ حاصل ہوئی اور نئے نئے اسلوب اختیار کئے اور انھیں یہ سوچنے کا موقع حاصل ہوا کہ وہ ان قصوں اور داستانوں کو کس انداز سے اور زیادہ پُرمعنی اور قابلِ مطالعہ بنا سکتے ہیں اور پھر ان کو پرورش کرنے والے ہنر پروری کے لئے دل کھول کر ان کی مداحی کا اظہار کریں۔ اگر آج تصویر دار شاہناموں کی فہرست تیار کی جائے تو ان کی تعداد ہزاروں تک پہنچ جاتی ہے اور دنیا کے ہر عجائب خانہ میں اس کے کئی کئی نسخے موجود ہیں اور ان نسخوں کی انفرادیت اپنا اپنا مقام رکھتی ہے۔ مسلمانوں کی مجاہدانہ زندگی میں انقلاب آتا رہا۔ بعض لاجواب تصویروں کے دیکھنے سے جنگی محاذ اور جنگ کے مناظر ان تغیرات کی ترجمانی کرتے ہیں پیش پیش رہے جن سے مسلمانوں کو روز کا واسطہ تھا جس سے وہ تسخیرِ عالم کے خواب دیکھ رہے تھے اور ان کے قلب گرما اٹھے تھے ارادوں میں حرکت آنکھوں میں اطمینان محسوس ہوتا تھا۔ مرآرنلڈ۔ بلوشے۔ مارٹن اور ڈاکٹر ساری جیسے مبصروں کو اس بات پر اتفاق ہے مسلمانوں نے جس قدر مہر اور آرٹ مرقعوں اور کتابوں کی صورت میں دیا ہے۔ دنیا کی کوئی قوم ان کے مقابل اپنا دعویٰ پیش نہیں کر سکتی اور نہ اس کا جواب موجود ہے۔ ان مبصروں کا یہ بھی خیال ہے کہ مسلمان آرٹسٹوں کی بنائی ہوئی تصویریں عیسائیت سے قطعی مختلف اور فن کی رو سے ان میں ان کے مذہبی عقائد کا کوئی دخل نہیں ہے اور نہ انہوں نے بدھ اور عیسائی مصوروں کا سا مذہبی جنون پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

تیمور کے بعد اس کا لڑکا شاہ رُخ جب تخت نشین ہوا۔ تو ایران کا دارالحکومت سمرقند سے ہرات تبدیل ہو گیا اور ایران کے سیاسی حالات میں بہت سی تبدیلیاں واقع ہوئیں بخصوصیت سے ہندوستان اور ایران کے تعلقات میں وہ خوشگوار مراسم پیدا ہوئے جس سے سلطنتیں استوار ہوتی ہیں اور ثقافت پرورش پاتی ہے۔ آرٹ کے پہلو بہ پہلو اس دور میں فنِ تعمیر کو بھی بہت فروغ حاصل ہوا۔ اہلِ ہنر اور اہلِ قلم کے ساتھ ہنر شناسی نے شہنشاہوں کا سا برتاؤ کیا اور بادشاہوں کی ہنر پروری تاریخی حیثیت سے کبھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی۔ شاہنامے کے مرقعوں نے ایران میں کتاب سازی کی ایسی بنا رکھی کہ دنیائے اسلام اس سے مالا مال ہو گئی اور اس تحریک کا محرک شاہ رخ کا لڑکا شہزادہ بایسنغر مرزا تھا اور یہی ایک حقیقت ہے کہ یہ فن آج بھی اس کے نام نامی سے زندہ چلا آتا ہے۔ جعفر تبریزی۔ میر علی تبریزی موجد نستعلیق اس زمانے کی یاد دلاتے ہیں۔ میر علی تبریزی کا لکھا ہوا مصور نسخہ کلیاتِ خواجہ کرمانی برٹش میوزیم لندن میں موجود ہے۔ جسے اس نے ۷۹۸ھ میں بہرام جم اقتدار کے لئے لکھا اور جنید نقاش نے تصویر دار کیا۔ یہ نسخہ ایرانی آرٹ کا بہترین نمونہ اور اس دور کی یاد دلاتا ہے۔ جب کتاب اور شاہنامہ کی مقبولیت معراج پر تھی۔

دارالسلطنتوں کی تبدیلیاں مختلف مقام اور قیام ایرانیوں کی بے اطمینانی نے ان خانہ جنگیوں کا پتہ دیتی ہیں جو آئے دن وقار اور زندگی کی آسائشوں کو ختم کرتی چلی جاتی تھیں خطاطی اور مصوری جس سے ایرانی دو ہارصدیوں سے اپنے سیاسی نظام کو نظر انداز کرتے ہوئے بھی ثقافت کے کل پرزوں کو ہیجان میں دیکھنا اپنے وقار کے منافی خیال کرتا تھا اور کوشش کی جاتی تھی ان کی توجہ تعمیر کی طرف مبذول رہے اور کوئی ایسا پہلو نہ نکل آئے جس سے آرٹ زندگی کی قدروں سے الگ ہو جائے۔ اس روعمل کا پتہ ان نایاب تصویروں اور مرقعوں سے ملتا ہے۔ جو ان کے وقار اقتدار اور معیار کی داستان عزم کو دہرانے میں۔ پیش پیش نظر آتے ہیں اور جدھر نظر اٹھتی ہے یہ خزانے دنیا بھر کی درسگاہوں اور عجائب خانوں میں محفوظ ہیں۔

شاہ عباس کے دورِ حکومت میں دارالسلطنت اصفہان قرار پایا۔ یہ وہ زمانہ تھا۔ جب ایرانی مصوری اپنے زوال سے دوچار تھی جبکہ صفوی دور ایرانی مصوری کے عروج بتا رہا ہے اور تاریخ اسے ایک ایسے دور سے تعبیر کرتی ہے۔ جو پھر نہیں آئے گا! استاد کمال الدین بہزاد

محمدی مصور۔ آقا میرک۔ سلطان علی مشہدی اور دیگر اہلِ کمال اور اہلِ ہنر اسی زرّیں دور کی یادگار ہیں۔

اصفہان کی رعنائیاں اور علم و ہنر کی فراوانی اور وہ سرگرمیاں جن کے ذکر سے تحریکوں نے کروٹیں لیں اور بیدار ہوتی ہیں، وہیں سے ایرانی مصوری کے زوال کا آغاز ہوتا ہے اس آغاز اور زوال کی روک تھام کرنے والا عظیم مصور استاد رضا عباسی ہی تھا۔ وہ اپنے ساتھ ایک ایسی تحریک کا آغاز کرنے آیا تھا جیسے ایرانی مصوری صدیوں سے اس کی منتظر تھی اور یہ زوال پذیر رجحانات کی یادگار ہے کہ رضا عباسی اپنی مسلمہ انفرادیت کے باوجود اپنی تصویروں پر نام لکھتا جو قابلِ عزت قابلِ احترام ہونے کے علاوہ ایک ایسی انفرادیت کا مالک تھا۔ جو اس سے پہلے ایرانی مصوری میں ایک عظیم خلا کی صورت اختیار کر چکی تھی۔ ایرانی مصوری اس کی شخصیت کی راہ دیکھتی محسوس ہوتی ہے اور اسے اس کی انفرادیت کی اشد ضرورت تھی۔ ان مجموعی خوبیوں کے باوجود استاد رضا عباسی اپنی ہر بنائی ہوئی تصویر پر کچھ فخریہ انداز میں کمینہ رضا عباسی لکھتا تھا اور یہاں تک کہ اس کے اس فعل نے انحطاط کی اہمیت کو نمایاں کیا ہے کہ عبارت پڑھنے اور اس کی وجہ تلاش کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ہو سکتا ہے اس نے کمینہ کا لفظ انکساری کے طور پر استعمال کیا ہو۔ مگر ذہنی انتشار اس کا کوئی جواب پیش نہیں کر سکتا۔ پھر یہ لفظ کچھ غیر مانوس بھی ہے کہ اسے ایک آرٹسٹ کی انا اسے قبول کرے نہ کرے مگر اس کے شایانِ شان نہیں۔

زوال پذیر رجحانات وقت کے دباؤ سے صرف آرٹسٹوں۔ شاعروں اور مصنفوں پر اثر انداز نہیں ہوتے بلکہ وہ زندگی کے دوسرے شعبوں پر بھی اثر انداز ہوتے ہوئے ساری قوم کو لپیٹ میں لے لیتے ہیں، الہامی تخلیقوں اور بشارتوں کو ماحول اپنے اندر یوں سمو لیتا ہے۔ جیسے پراگندگی اور کم ظرفی سے انسان جا رہا ہو۔ زندگی ذلیل اور موت بھی ذلالت سے واقع ہو رہی ہے اور دبتے دبتے کسی ایسی حقیقت کا انکشاف نہیں ہوتا کہ تخلیق کار زندگی کے شگفتہ ذرائع کی تلاش میں بھٹکتا بھٹکتا مارا مارا پھر رہا ہے۔ ہزار اطمینان کے باوجود اسے اطمینان حاصل نہیں۔ خطاط۔ آرٹسٹ۔ مصنف اپنے معزز ناموں کے ساتھ الحقیر۔ الفقیر۔ کمینہ۔ رذیل اور ذلیل لکھتے اور فخر محسوس کرتے تھے۔ یہ قنوطیت کی انتہا ہے کہ ہر باکمال۔ ہنر مند اپنے ماحول اور گرد و نواح سے متاثر ہونے کے باوجود اپنے حق کے طور پر اپنے قلم سے خود کو کمینہ۔ رذیل۔ الفقیر اور الحقیر لکھنے پر مجبور رہے اور یہ قنوطیت کی اور انحطاط کی انتہا ہے۔ معین مصور نے جو شبیہ اپنے باکمال استاد رضا عباسی کی بنائی ہے وہ اس دور کی ذہنی کیفیات کو ظاہر کرتے ہوئے رضا عباسی کی شبیہ پر جو اس نے خود بنائی خود کو کمینہ لکھنے کے علاوہ اس شاہ کار شبیہ پر بھی اپنے ہاتھوں سے اپنے استاد کو کمینہ رضا عباسی لکھا ہے اور ہر ثبت کی ہے کہ وہ چالیس سال گذر جانے پر بھی ان ہی کیفیات کا شکار تھا۔

ایک دنیا جو اُجڑ گئی ہے

حکیم احمد شجاع

آج سے ساٹھ ستر برس پہلے اسٹیج کے ڈرامے زیادہ تر مقفّیٰ نثر اور نظم میں لکھے جاتے تھے۔ ابتدا میں آغا حشر کاشمیری اور ان کے ہمعصر میر احسن لکھنوی کا اسلوبِ تحریر بھی یہی تھا۔ حقیقت میں ڈرامے کی عبارت کا یہ انداز تھیٹریکل کمپنیوں کے ان پارسی مالکوں کی پسند کے مطابق تھا جن کے مذاق نے امانت اور مداری لال کی اندر سبھا کی گود میں پرورش پائی تھی اور جن کا ذوقِ سخن فہمی حسینی میاں ظریف اور ونائک پرشاد طالب کی نظم و نثر کے آبِ حیات سے شاد کام تھا۔ وہ بیان اور کلام کی اسی پرانی طرز کو پسند کرتے تھے اور ڈرامہ نویس بھی انہیں کی پسند کو اپنا آئیڈیل اور مقصد سمجھتے تھے ہاں! میر احسن نے یہ بات ضرور کی کہ ڈرامے کی نثر کو لکھنے کے محاورے کا اور اس کی نظم کو اصول عروض کا پابند کر دیا۔ آغا حشر نے ہندوستانی ڈرامے کی اردو عبارت پر مغربی محاورے کا رنگ چڑھایا اور شاعری کو ان قیود سے آزاد کر دیا جو اس کی قدرتِ اظہار کی جولانیوں کو روک رہی تھیں۔

آغا حشر ہر چند چاہتے تھے کہ اسٹیج کے ڈراموں کی روش تبدیل ہو جائے۔ مگر ان کا خیال تھا کہ جو تبدیلی مدارج اور منازل سے بے نیاز ہو، مقبول عام نہیں ہو سکتی۔ اس لیے اگرچہ انہوں نے اپنے ڈراموں میں بہت سی قابلِ اعتراض اور رسمی باتوں کو ترک کر دیا تاہم اندازِ تکلم اور اسلوبِ بیان میں بہت زیادہ تغیر روا نہ رکھا۔ انہیں یقین تھا کہ اردو ڈرامہ ایک دن ضرور اس عروج کو پہنچ جائے گا جس کے حصول کی آرزو ارد و ادب کے ہر بہی خواہ کو بے قرار رکھتی ہے اور ہمارے ملک کے اسٹیج کے ڈرامے بھی مغربی اسٹیج کے ڈراموں کی طرح مجلسی اور اقتصادی مسائل کو منظرِ عام پر لانے کا ایک کامیاب وسیلہ بن جائیں گے۔

اصولاً میں ان نقادانِ ادب سے متفق نہیں جو ڈرامے کے مکالمات کو عام زبان میں تحریر کرنے کے حامی ہیں۔ میرے خیال میں ناول اور ڈرامے میں اور باتوں کے علاوہ یہ بات بھی مابہ الامتیاز ہے کہ ناولسٹ اپنے ناول کے کریکٹروں کی تصویر زیادہ سے زیادہ الفاظ میں کھینچتا ہے اور ڈرامہ نویس اپنے ڈرامے کے کریکٹروں کے جذبات کم سے کم الفاظ میں بیان کر دیتا ہے۔ گویا ناولسٹ کا تعلق زیادہ تر بیان سے ہے اور ڈرامہ نویس کا احساس سے۔ اس منتہائے نظر کے حصول کے لیے میرے خیال میں ایک غیر معمولی طریقہ اظہار لازمی ہے اور ڈرامے کے کریکٹروں کی زندگی کے ایسے واقعات کا انتخاب ضروری ہے جو قصے کی رفتار کے ساتھ ساتھ ڈرامہ نویس کے اپنے خیالات کے اظہار کا وسیلہ بن جائیں۔ میری رائے میں اردو ڈرامے میں اسی طریق کار ہی سے کوئی قابلِ قدر ترقی ہو سکتی ہے۔

میں اس اسلوبِ بیان اور اندازِ تکلم کو پسند نہیں کرتا جسے حقیقت نگاری سے موسوم کیا جاتا ہے۔ مجھے اس بات کا اچھی طرح علم ہے کہ اب مغرب کے قریب قریب تمام نقادانِ ادب اس بات پر متحد الخیال ہو چلے ہیں کہ ڈرامہ نظم کی صنف سے منتقل ہو کر نثر کی صنف میں آگیا ہے اور مجھ کو اسی بات کا بھی یقین ہے کہ یہ انتقالِ صنفِ ڈرامہ نویسی کے فن کے ارتقاء کا لازمی نتیجہ ہے۔ گفتگو میں تخیل کی رنگینیوں کی کوئی جگہ نہیں

وہی زبان جو روزمرہ بولی جاتی ہے۔ صحیح محاورے اور اندازِ تکلم کے مطابق ڈرامے کی زبان ہونی چاہیئے اور انہیں حالات اور واقعات کو جن سے انسان زندگی میں روزانہ دوچار ہوتا ہے۔ ڈرامے کا پس منظر بنانا چاہیئے۔ مگر میرے دل پر یہ بات شاق گزرتی ہے کہ بعض لوگ شیکسپیئر کی معجز نگاری کو محض تخیل کی ہنگامہ آرائی سمجھنے لگے ہیں۔ میں ڈرامے کو اب بھی نظم ہی کا منتہیٰ تصور کرتا ہوں اور ڈرامے کی گفتگو کو نثر میں لکھنے کے باوصف اسے شعر کی خصوصیات سے عاری کرنا نہیں چاہتا۔ میرا خیال ہے کہ عہدِ حاضر کے ڈراموں میں اشعار کے فقدان کا ایک باعث یہ بھی ہے کہ بہت سے ڈرامہ نویس شعر کہنے کی صلاحیت ہی نہیں رکھتے اور ان کی عمارت میں تخیل کی بزم آرائیاں اس لیے مفقود ہیں کہ اس بارگاہ میں ان کی رسائی نہیں!

جن لوگوں نے ابتداء میں اسٹیج کے ڈرامے لکھے تھے وہ حقیقت میں ڈرامہ نویس نہ تھے بلکہ وہی شعراء تھے جو بادشاہانِ اودھ کے دورِ اقبال میں نام پیدا کر چکے تھے۔ جب لکھنؤ کی محفلِ ادب اجڑ گئی اور ان کا کوئی قدردان نہ رہا تو انہوں نے پرانے زمانے کی کہانیوں کو اشعار کے پیرائے میں اسی انداز سے لکھنا شروع کر دیا جس میں مداری لال اور امانت نے اندر سبھا لکھی تھی۔ ایسے ڈرامہ نویسوں کے زمرے سے میر احسن بھی جن کا سلسلۂ نسب میر انیس سے جا ملتا ہے مستثنیٰ نہیں، لیکن آغا حشر کی کیفیت ان شعراء سے مختلف تھی۔ ایک تو ان کی طبیعت ہی ندرت پسند تھی اس پر ان کی خداداد قدرت اظہار نے انہیں اس قدر مائل بہ تکبر کر دیا تھا کہ وہ کسی دوسرے ڈرامہ نویس کو اپنا حریف نہ گردانتے تھے۔ جس کمپنی میں بھی جاتے اپنا علم یکتائی لہرائے ہوئے جاتے اور اپنی آواز کی جلالت اور اندازِ تکلم کی حشر سامانی سے سب پر چھا جاتے۔

وہ خود انگریزی نہ جانتے تھے لیکن انگریزی ڈراموں کا سیدھا سادا ترجمہ سامنے رکھ کر اور ان کے کرکٹروں کی گفتگو کا مفہوم سمجھ کر اپنے ڈرامے کے مکالمے کچھ اس خوبی سے لکھتے کہ اس پر اصلیت کا رنگ چڑھ جاتا اور کوئی شخص یہ محسوس نہ کرتا کہ وہ انگریزی ڈراموں کا ترجمہ ہیں۔ اسی طرح جب انہوں نے ہندی زبان میں ڈرامے لکھنے شروع کیے تو ان کی بھی یہی صورت تھی کہ وہ ہندوؤں کی پرانی مذہبی اور مجلسی کہانیوں کا پہلے تو اردو زبان میں ترجمہ کراتے پھر اس کہانی کو ڈرامے کے سانچے میں ڈھالتے اور اس کے مکالموں کو اپنی زبان میں لکھتے اور جہاں جہاں مناسب نظر آتا اردو الفاظ کی جگہ ہندی کے الفاظ رکھ دیتے اور کوئی نہ جان سکتا کہ آغا حشر ہندی زبان سے بے بہرہ ہیں۔

ابتدائی ڈراموں میں سے آغا حشر "خوابِ ہستی" کو اپنا بہترین ڈرامہ سمجھتے تھے اور شیکسپیئر کے ان ڈراموں میں سے جن کو انہوں نے اردو کے لباس سے آراستہ کیا "کنگ لیئر" اور "کنگ جان" کو جیسے انہوں نے "سفید خون" اور "صید ہوس" سے موسوم کیا اپنی بہترین کوشش تصور کرتے تھے۔ اپنی عمر کے آخری حصے میں جب انہوں نے "رستم سہراب" کا ڈرامہ لکھا تو اسے اپنی زندگی کا شاہکار کہتے تھے۔ اگرچہ "رستم سہراب" کی کہانی فردوسی کے شاہنامے ہی کی مرہون منت تھی لیکن انہوں نے اسے ہندوستان کی جنگِ آزادی کا دیباچہ بنا دیا اور اس ڈرامے کے کرکٹروں کی زبان سے وہ الفاظ کہلوائے جنہیں وہ چاہتے تھے کہ ہندوستان کے ہر مرد و زن کی رگ رگ میں زندگی کا خون اور آزادی کی حرارت بن کر دوڑنے لگیں۔ دیکھیئے "رستم سہراب" کے ڈرامے میں ایران کی ایک دوشیزہ "گرد افرید" کی زبان سے وہ وہی کچھ کہلواتے ہیں جو وہ خود اپنے ملک کے ہر نوجوان سے کہنا چاہتے تھے: "تمہارے خون کا ہر قطرہ صبحِ عزت کا نور طلوع آفتاب اور ہماری جنگِ آزادی کا ہر لمحہ سعادت جاودانی کا سرمایہ دار ہے۔ سرفروشانہ موت کے بعد بھی تم مستقبل کے غیر فانی حافظے اور بقائے دوام کی لازوال دنیا میں زندہ رہو گے"۔

اسی طرح وہ اپنے ملک کے غداروں کی غداری کی داستان ایران کے پہلوان "گستہم" کی زبان سے یوں سناتے ہیں۔ بہرام نے سہراب کے پاس اپنا ایمان اور دودِ زخ کے پاس اپنی روح فروخت کر دی ہے۔ اس کی اس غداری اور بے حمیتی کو دیکھ کر مجھے تعجب ہو رہا ہے۔" اس کے جواب میں گردآفرید کے منہ سے کہلواتے ہیں۔ "تعجب کیوں کرتے ہو ہمیشہ ملک کے نمک حراموں ہی نے غیروں کی غلامی کے طوق سے اپنے ملک کی گردن کی زینت افزائی کی ہے۔ غداری کی تاریخ پڑھو۔ بہرام کی وطن دشمنی دنیا کا پہلا عجیب واقعہ نہیں ہے۔" گستہم کی زبان سے یہ سن کر کہ "اب ہمارے لیے کوئی امید باقی نہیں رہی" گردآفرید تڑپ کر کہتی ہے "کیوں باقی نہیں رہی؟۔ جب تک غلامی سے نفرت باقی ہے غیرت باقی ہے جسم میں ایک بھی سانس اور قلعے میں ایک بھی جانباز باقی ہے امید باقی رہے گی۔ ہم اس فانی دنیا میں لازوال زندگی لے کر نہیں آئے ہیں جب مدت حیات محدود، فنا لازمی، اجل یقینی ہے تو عزت و شرافت کے ساتھ مرو۔ بہادروں کی طرح مرو۔ بوڑھے اپاہج ناکارہ ہو کر بیماری کے بستر پر ایڑیاں رگڑ رگڑ کر مرنے کے بدلے قوم پر قربان ہو کر مادرِ وطن کی آغوش میں مرو۔"

اسی طرح جب وہ اپنے ملک کے کسی اقتصادی یا معاشرتی مسئلے کو پیشِ نظر رکھ کر اپنے کسی ڈرامے کے مکالمات لکھتے تو وہ حقیقت میں اپنے کریکٹروں کے منہ سے اپنے ہی خیالات کا اپنے ہی الفاظ میں اظہار کرتے اور یہی ایک بات کہ آغا حشر کے ڈراموں کے مختلف کریکٹروں کی تخلیق ایک سوچی سمجھی ہوئی سکیم کے تحت ہوتی تھی اور وہ ان کے مکالمات کو اپنے تصورات کے سانچے میں ڈھال سکتے تھے۔ ڈرامہ نویسی کی دنیا میں ان کی یکتائی اور فوق العادہ استعداد پر شاہد ہے۔ ان کو اپنی طرزِ نگارش کی پختگی کا اس قدر زیادہ احساس تھا اور ہر کرشمہ کی تحسین و ستائش نے ان کے دل میں اس بارے میں ایسا اعتماد پیدا کر دیا تھا کہ وہ اکثر کہا کرتے تھے کہ ڈرامے کی دنیا لاکھ رنگ بدلے آخر میں میری ہی تحریر کا رنگ جم کر رہے گا۔ ان کی پیشگوئی کس قدر سچی نکلی کہ ہم نے اپنی آنکھوں سے دیکھ لیا کہ سب رنگ بدرنگ ہو گئے اور آخرکار آغا حشر ہی کا رنگ جم کر رہا۔

میں نے حشر کو پہلے پہل ۱۹۱۱ء میں دیکھا۔ وہ ان دنوں اپنی کمپنی کے ساتھ لاہور میں مقیم تھے۔ میں نے جب یہ سنا کہ وہ لاہور میں موجود ہیں تو بیتاب ہو گیا۔ شام کو ان کی تلاش میں نکلا۔ جب میں نے وہ ٹوٹا پھوٹا مکان دیکھا جس میں حشر ایک تھیٹریکل کمپنی کا مالک اور ہندوستان کا سب سے زیادہ عظیم المرتبت ڈراماٹسٹ رہتا تھا تو میں سمجھا کہ میری آنکھوں نے کچھ دھوکا کھایا ہے۔ آخرکار میں نے رک رک کر اس مکان کے دروازے پر دستک دی۔ ایک آواز جس میں شیر کی سی گرج تھی، سنائی دی "کون ہے" میں نے جواب میں فقط یہی کہا "ایک مشتاقِ دیدار"۔ جواب ملا۔ "آجاؤ"۔ اب میں اس مکان کی رعشہ براندام سیڑھیوں پر اس فخر سے چڑھ رہا تھا جیسے کوئی منزلِ ہفت خواں طے کر رہا ہو۔ چھت پر پہنچ کر دیکھا کہ حشر ایک عجیب عالمِ کیف میں ایک فرسودہ تپائی کے سامنے بیٹھے ہیں۔ شیشہ سے خالی ہے مگر وہ آتشِ سیال جو اس وقت سے پہلے اس شیشے سے چھلک رہی تھی اب ان کی آنکھوں میں جھلک رہی ہے۔

حشر نے ایک اچٹتی ہوئی نظر مجھ پر ڈالی اور فرمایا "تم کون ہو بھائی"۔ اور مجھ سے کیوں ملنے آئے ہو"۔ میں نے شوقِ ملاقات کی داستان سنانی شروع کی۔

"دو برس گزرے دلی میں"۔ میری بات کاٹ کر فرمایا۔ "دلی میں ہاں! دو برس ہوئے میں وہیں تھا۔ تم نے مجھے دلی میں

دیکھا ہوگا۔ مگر اب دلی وہ دلی نہیں۔ دلی حشر کے ڈراموں کی قدر کرتی ہے۔ حشر کی قدر نہیں کرتی۔ اسی لیے لاہور آیا ہوں۔ اس شہر سے مجھے محبت ہے۔ میں نہیں جانتا کیوں۔ تم لاہور ہی میں رہتے ہو"۔ عرض کی "جی ہاں"۔ فرمانے لگے "تو پھر مجھے تم سے بھی محبت ہے۔ مجھے اس شہر کے در و دیوار سے محبت ہے۔ اس کے آسمان اس کی زمین سے محبت ہے"۔ یہ بے تکلف اور بیباک اندازِ گفتگو ایک بادشاہ کا اندازِ گفتگو تھا۔ ایک شاعر کا اندازِ گفتگو تھا۔ ایک ایسے جوان بے پروا کا اندازِ گفتگو تھا جو بات کرتے وقت نتائج و عواقب سے بے خبر ہوتا ہے۔ مجھے ایسا معلوم ہونے لگا کہ میں اور وہ پرانے دوست ہیں جو ایک دوسرے کی روح سے واقف ہوں۔ ایک دوسرے کے جذبات سے آشنا ہوں۔ ایک دوسرے کی پسند کو جانتے اور سمجھتے ہوں۔ یہ دوستی پورے پچیس برس اس فراوانی محبت اور اس صداقتِ جذبات کے ساتھ قائم رہی جسے میں جانتا ہوں یا حشر جانتا تھا۔

ان صحبتوں میں مجھ پر پہلی مرتبہ یہ حقیقت منکشف ہوئی کہ حشر ایک خوش فکر شاعر اور ایک بے نظیر ڈراما نگار ہونے کے علاوہ اسلامی تاریخ اور دینیات کا ایک وارفتہ اور منتہی عالم بھی ہے اور اس کو مذہبی معاملات سے اس قسم کا شغف ہے جس قسم کا شغف کسی مردِ مجاہد ہی کو ہو سکتا ہے۔ وہ انگریزی نہیں جانتے تھے۔ مگر انگریزی عبارت کا مفہوم سمجھ کر اسے اردو میں کچھ ایسے حسن ظاہری و باطنی سے آراستہ کر کے پیش کرتے تھے کہ اس کا غیر ملکی رنگ و روغن نظر نہ آتا تھا۔ ایک دن کا ذکر ہے وہ اپنا ڈرامہ سنا رہے تھے۔ حشر کو جن لوگوں نے اپنی تحریر پڑھتے اور اپنا کلام سناتے دیکھا ہے وہ اس محشرستانِ قلم کی حشر آرائیوں سے خوب واقف ہیں۔ جب وہ اپنا ڈرامہ سنا چکے تو میں نے کہا مجھے بھی اپنا شاگرد بنا لیجئے۔ فرمایا "کچھ لکھتے بھی ہو"۔ عرض کی۔ "جی ہاں"۔ ارشاد ہوا۔ "سناؤ"۔ میں نے کچھ ٹکڑے اپنے لکھے ہوئے ایک ڈرامے کے سنائے۔ اٹھ کر مجھے گلے سے لگا لیا اور فرمایا "تم کو میری طرح لکھنا کس نے سکھایا"۔ میں نے جواب دیا "آپ نے"۔ فرمانے لگے تو آج سے تم ہمارے شاگرد ہو"۔ حشر کی صحبت میں چھٹیوں کے تین مہینے آنکھ جھپکتے ہی گزر گئے اور میں علی گڑھ واپس چلا گیا۔

اس کے بعد میں نے استاد مرحوم کو ۱۹۱۶ء میں دیکھا اور وہ بھی ایک عجیب کیفیت اور حالت میں۔ میں حیدر آباد دکن سے واپس آ رہا تھا۔ صبح کی گاڑی سے لاہور اسٹیشن پر اترا۔ کیا دیکھتا ہوں۔ سامنے دہلیز کی ٹیک شال کے قریب ایک بڑے سے لکڑی کے بکس پر آغا حشر بیٹھے ہیں۔ وہ ظاہرا طور پر مغموم اور پریشان نظر آتے تھے۔ ان کو دیکھتے ہی پانچ برس کی پیاس بھڑک اٹھی اور ۱۹۱۱ء کی صحبتوں کی یاد تازہ ہو گئی۔ دیکھتے ہی مجھے پہچان لیا۔ اٹھ کر بغل گیر ہوئے۔ میری حیرت کو شرمندۂ سوال نہ ہونے دیا۔ فرمانے لگے۔ "سیالکوٹ میں کمپنی کا کام نہیں چلا۔ سب سامان وہیں ہے۔ بیوی بیمار ہے۔ اس کے علاج کے لیے لاہور آیا ہوں۔ لیکن ابھی تک یہ فیصلہ نہیں کیا کہ کرائے کے مکان میں ٹھہروں یا کسی دوست کے ہاں"۔ میں نے کہا "غریب خانہ حاضر ہے"۔ انہوں نے فرمایا "بہت اچھا"۔ وہ کوئی دو مہینے تک میرے غریب خانے پر فروکش رہے۔ گھریلو کی علالت اور کمپنی کے کاروبار بگڑ جانے کی وجہ سے بہت پریشان رہتے تھے۔ بمبئی میں جب یہ خبر پہنچی تو چاروں طرف سے بلاوے آنے شروع ہو گئے۔ حشر کی شہرت ایسی نہ تھی کہ اسے کاہک تلاش کرنا پڑتا۔ ملازمت تو اختیار نہ کی مگر ایک ڈرامے کا سودا کر لیا۔ آن کی آن میں ان کی مالی پریشانی دور ہو گئی۔ اب وہ میرے مکان سے اٹھ کر ایک کرائے کے مکان میں رہنے لگے۔ یہ مکان جج صاحب کی حویلی کہلاتا تھا۔ اس مکان میں ایک شہ نشین تھی جس کے دروازے ایک گلی کی طرف کھلتے تھے۔ اسی میں ایک بجارچہ تھا جس میں ایک چھوٹی سی دری بچھی رہتی تھی۔ حشر دن کا بیشتر حصہ اسی بجارچے میں کاٹتے تھے۔ ان کی نشست کا سامان بہت مختصر ہوتا تھا ایک

دری ایک پنسل اور کچھ سادہ کاغذ۔ اس زمانے میں ان کے دوستوں میں سے حکیم فقیر محمدؒ اور مداحوں میں سے عبدالمجید سالک ان سے ملنے اکثر آتے تھے۔

آغا صاحب کی بیوی کی بیماری روز بروز بڑھتی چلی گئی اور آخر کار اپریشن کی نوبت پہنچی جس سے وہ جانبر نہ ہو سکیں۔ جب ہم نے ان کی رفیقۂ حیات کو سپردِ خاک کیا تو بہت دیر تک قبر کے پاس بیٹھے رہے پھر اپنی چھڑی سے قبر کے ساتھ کی زمین پر ایک مستطیل کا خاکہ کھینچا اور کہا یہ "حشر کی قبر ہے"۔ اس کے بعد وہ بنارس چلے گئے۔ اس زمانے سے لے کر ۱۹۲۴ء تک پھر میں نے انہیں نہیں دیکھا۔ ایک دو مرتبہ ان کے خط تو ضرور آئے مگر بہت مختصر اور کسی ضروری کام کے متعلق۔

۱۹۲۴ء میں ناگہاں یہ خبر ملی کہ آغا حشر بہت زیادہ بیمار ہیں اور اپنے دیرینہ کرم فرما شفاء الملک حکیم فقیر محمد چشتی نظامی کے ہاں تشریف رکھتے ہیں۔ یہ خبر سنتے ہی میں حکیم صاحب کے ہاں پہنچا۔ اس وقت کولی چار بج رہے تھے۔ گرمی شدت سے پڑ رہی تھی اور حشر ماہی بے آب کی طرح تڑپ رہے تھے۔ برف اور پنکھے کا پرہیز تھا مگر پھر بھی برف کا پانی بار بار پیتے تھے اور پنکھے کے سامنے سے ایک لمحے کو نہ ہٹتے تھے۔ حکیم صاحب کی اجازت سے میں انہیں اپنی کوٹھی پر لے آیا شاید شہر سے باہر کھلی فضا میں ان کا دل بہل جائے۔

حکیم فقیر محمدؒ کے علاج اور پنجاب کی آب و ہوا اور ایک نئے عزم کی گرمجوشی کی بدولت ان کی صحت جلدی بحال ہو گئی۔ اپنی ذاتی فلم کمپنی "حشر پکچرز" کے سلسلے میں اب وہ اس سرگرمی اور اتنی مستعدی سے کام کرنے لگے کہ میں نے انھیں جوانی میں بھی اس طرح کام کرتے نہ دیکھا تھا۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی ہمت اور طاقت کا تمام بافیماندہ سرمایہ جو شاید ایک مدت تک ان کی زندگی کا کفیل ہوتا یک بیک بروئے کار آگیا اور ایک ہی برس میں ختم ہو کر رہ گیا۔ وفات سے دو روز پہلے یہ شعر کہا ؎

کھو چکا جو جوشِ طاقت پھر بلے دشوار ہے
حشر اب صحت مری گرتی ہوئی دیوار ہے

حشر ایک درخشندہ آفتاب کی طرح افقِ ہندوستان پر چمکا اور ایک شہابِ ثاقب کی طرح اپنی تابانیوں کو اپنے ساتھ لے کر گم ہو گیا۔ ۲۸ اپریل ۱۹۳۵ء کو یہ سرمایہ دار سرور و کیف اور ہنگامہ آرائے عیش و نشاط اس دنیا سے رخصت ہو گیا۔ حشر اسی مستطیل میں دفن ہیں جس کا خاکہ انہوں نے ۱۹۱۶ء میں اپنی بیوی کی قبر کے ساتھ کھینچا تھا۔ یہ اس نیک بخت بیوی کی محبت کا خراج تھا یا حشر کے خواب کی تعبیر!

میں نے حشر کی زندگی کے مختلف دور دیکھے ہیں۔ جوانی اور بڑھاپے میں انہیں یکساں پایا۔ فطرتاً وہ بڑے خوش مذاق تھے اور عادتاً چھیڑ چھاڑ کے دلدادہ تھے۔ بے تکلف دوستوں سے ان کی بے تکلفی اتنی تھی کہ اکثر گالی گلوچ تک نوبت پہنچ جاتی تھی۔ حکیم فقیر محمدؒ عبداللطیف تپش اور ان کے اپنے چھوٹے بھائی آغا محمود شاہ کو اس بارے میں بڑی خصوصیت حاصل تھی۔

حاضر جوابی کا یہ عالم تھا کہ دوسرے کی بات ابھی ختم نہ ہونے پاتی تھی کہ اس کا برمحل اور برجستہ جواب مل جاتا تھا۔ غم اور

فکر کو انہوں نے کبھی جھولے سے بھی اپنے پاس نہیں آنے دیا۔ غالب کا یہ نظریہ کہ :-

"غمِ عشق گر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا"

حشر کے طالع سعید نے باطل ٹھہرا دیا۔ وہ ہمیشہ غمِ عشق سے بھی بے پروا رہے اور فکرِ روزگار سے بھی آزاد۔ وہ حسن کو تعریف سے جیتتا اور اگر تعریف سے نہ جیتا جا سکے تو دولت سے خریدنا خوب جانتے تھے۔ بیوی کی وفات کے بعد ان کا دل عورت کی محبت کو اس طرح تلاش کرتا رہا جس طرح ایک طائر جس کا نشیمن بادِ صرصر کے ناگہاں جھونکے سے برباد ہو جائے اپنے عارضی قیام کے لیے کوئی آسرا ڈھونڈتا پھرتا ہے۔ دولت کی قدر و قیمت سے اس قدر بیگانہ یا شاید اس کے صحیح مصرف سے اس قدر ناواقف تھے کہ جب جیب میں پھوٹی کوڑی بھی نہ ہوتی تو قرض لے کر کام چلاتے اور جب ہزاروں کے وارے نیارے ہوتے تو دولت کو جادو بجا لٹانے کے لیے ہزاروں غیر ضروری مصارف نکال لیتے۔ کون جان سکتا ہے یہ غیر ضروری مصارف اس دریادل کے لیے کتنے ضروری تھے۔ ایک بات کی فکر البتہ ان کو ہر مہینہ کے آخری دنوں میں ضرور بے چین رکھتی تھی۔ تین چار سو روپے کی رقم کا ہر مہینے کے شروع میں ان کی والدہ کے پاس بنارس پہنچ جانا ایک ایسی مدت سے وہ کبھی فراموش نہیں کرتے تھے۔ یہ رقم ان کے خاندان کی بیواؤں، یتیموں اور غریب رشتہ داروں کے لیے وقف تھی۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوا کہ یہ ماہانہ رقم بہم پہنچانے کے لیے انہیں اپنی بیرے کی انگوٹھی اور گھڑی کی طلائی زنجیر گرو رکھنی پڑی۔

خوشی رام ان کا پرانا اور وفادار ملازم اس کُل کا جسے حشر کہتے تھے۔ ایک بہت بڑا اجزو تھا۔ وہ ان کی بیماری میں ایک تجربہ کار نرس کا کام دیتا تھا۔ افلاس کی حالت میں ایک ہمدرد غمگسار اور فارغ البالی کے زمانے میں حسابات کا ماہر بن جاتا تھا۔ ہاں ایک کام ایسا بھی تھا جس کا انجام دینا ہر کسی کے بس کی بات نہ تھی۔ جب آغا صاحب کی زبان میں گالیوں کا چٹخارہ چٹکیاں لیتا اور ان کا کوئی ہم مشرب ہم مرتبہ اور بے تکلف دوست موجود نہ ہوتا تو وہ خوشی رام ہی کو اپنا تختۂ مشق بنا لیتے۔ ایسے جیسے کوئی دلدادۂ مئے ناب صافی کی نایابی کے وقت کسی خانہ ساز عرق ہی سے جی خوش کر لیتا ہے۔

ایسا استاد آج کہاں ملتا ہے جو شاگرد کی شہرت کو چار چاند لگانے کے لیے اپنی شہرت کو گھن لگا دے۔ ۱۹۲۱ء میں آغا حشر لکھنے کے مشہور و معروف میڈن تھیٹر سے کچھ دائمی سا تعلق قائم کر چکے تھے۔ ادھر بمبئی کے تھیٹر والوں کی یہ حالت تھی کہ "سفید خون" "صید ہوس" "یہودی کی لڑکی" "خوب صورت بلا" "آنکھ کا گناہ" اور "سورداس" دیکھ چکنے کے بعد ان کی آنکھیں حشر کے ڈراموں کو ترس رہی تھیں۔ آغا صاحب کے پرانے قدر دان لکھنؤ پہنچے اور ان سے کہا۔ آپ اپنی پرانی کمپنیوں کے لیے بھی کبھی کچھ لکھ دیا کیجئے۔ اس کے جواب میں انہوں نے کہا "میں دو مالکوں کی نوکری نہیں کیا کرتا۔ اور تمہیں میرے ڈراموں کی کچھ ایسی ضرورت بھی نہیں۔ پنجاب میں میرا ایک شاگرد موجود ہے۔" ان الفاظ سے اس پیکرِ مروت نے میرا تعارف بمبئی کے تھیٹروں کے مالکوں سے کرایا۔ اور یہ اسی تعارف کی برکت تھی کہ اردیشر دادا بھائی دھونتی سہراب جی اور گرا سہراب جی کا ترک اور سیٹھ مہا بھائی جیسے صاحبانِ کمال نے مجھے اپنی اپنی کمپنی کے لیے ڈرامہ لکھنے کی دعوت دی۔

۱۹۳۰ء میں ان کا لکھا ہوا ڈرامہ "یہودی کی لڑکی" لکھنے کے نیو تھیٹرز نے فلم کے لیے تیار کیا۔ یہ ڈرامہ اس قدر مقبول اور کامیاب ہوا کہ ادھر تو نیو تھیٹرز کو ان سے ایک اور ڈرامہ لینے کی آرزو ہوئی اور اُدھر خود ان کو اپنی کمپنی بنانے کا شوق۔ جب نیو تھیٹرز والوں نے بہت اصرار کیا تو انہوں نے ایک مرتبہ پھر اپنے اسی شاگرد کا پتہ بتایا اور یہ اس دوسرے تعارف ہی کا نتیجہ تھا کہ نیو تھیٹرز نے مجھ سے "کاروانِ حیات"

کا ڈرامہ لکھوایا۔ اور اسے پردۂ سیمیں پر پیش کیا۔ "کاروانِ حیات" نے کامیابی اور مقبولیت کی جو منزلیں طے کیں میں انہیں استادی کی کامرانی اور مرادمندی سمجھتا ہوں۔

میں نے ۱۹۲۴ء کے دسمبر کی ایک پُرلطف صحبت میں آغا صاحب کو "آخری فرعون" کے کچھ ٹکڑے سنائے۔ فرمانے لگے "اب تمہاری تحریر کا رنگ میری تحریر کے رنگ سے بہت مِل چُل گیا ہے۔ تمہارے ڈرامے روز بروز میرے ڈراموں سے قریب تر ہوتے چلے جاتے ہیں۔ ایک دن حشر بن جاؤ گے"۔

نقوش کے پچھلے شمارے میں میرا ایک مضمون شائع ہوا تھا جس کا عنوان "لاہور کا چیلسی" تھا۔ اس میں میں نے ان تمام نامور بزرگوں کی زندگی کے حالات لکھے تھے۔ جو کبھی بھاٹی دروازے اور ٹکسالی دروازے کے مختلف حصوں میں رہتے تھے اور جن کے علم و فضل کی شہرت ایسی ہے کہ ان کی زندگی کے حالات کو محفوظ کر لینا ایک قومی فرض ہے۔

اس مضمون کی تحریر کے دوران میرے دل میں یہ خیال پیدا ہوا کہ اس ملک میں تھیٹر کی ابتداء اور اس کے ارتقاء کے وہ حالات بھی جن سے میں واقف ہوں اگر قلم بند ہو جائیں تو نامناسب نہ ہوگا۔ اردو کی ادبی تاریخ کا یہ حصہ بھی ایک ایسی قیمتی یادداشت ہے کہ اگر محفوظ ہو جائے تو زمانۂ مستقبل میں ان لوگوں کے لیے جو اس صنفِ ادب کی تحقیق کرنا چاہیں گے بڑے کام کی چیز ثابت ہوگی۔

میں نے اپنی زندگی میں پہلی مرتبہ تھیٹر کا تماشہ ۱۹۰۰ء میں دیکھا۔ اس وقت میری عمر کوئی سات برس کی تھی۔ اس تماشے کا نام چندرا ولی تھا۔ خدا کے فضل سے اس زمانے میں بھی میری قوتِ حافظہ ایسی تیز تھی کہ چندرا ولی کے اکثر گیت اور مکالمات مجھے ازبر ہو گئے۔

یہ تھیٹریکل کمپنی جمعدار کی کمپنی کے نام سے مشہور تھی۔ مگر پشاور کے لوگ اس کو بھی اندر سبھا ہی کہتے تھے۔ میں نے اس کمپنی کے تین تماشے دیکھے۔ چندرا ولی۔ اندر سبھا اور گل بکاؤلی۔ ۱۹۰۱ء میں ہم لوگ لاہور چلے آئے۔ میرے قریبی عزیزوں میں سید ہاشم علی فقیر سید نجم الدین سید نادر شاہ اور فقیر سید سعید الدین کو تھیٹر کے تماشوں کا بہت شوق تھا۔ انہوں نے ایک چھوٹی سی کمپنی اپنے گھر ہی میں بنا رکھی تھی۔ مولوی عبدالمجید وکیل ان کے چھوٹے بھائی مولوی عبدالوحید اور میرے بھائی حکیم امین الدین بیرسٹرایٹ لاء کے ایک دوست میر کرامت اللہ امرتسری اس کمپنی کے لیے چھوٹے چھوٹے ڈرامے لکھتے تھے اور ان میں پارٹ بھی کیا کرتے تھے۔ یہ تھیٹر کیا تھا پتلیوں کا تماشا تھا۔ فقیر سید امام الدین کی حویلی کے میدان میں ہمارے ایک ہمسائے مستری مراد بخش نے بانسوں کا ایک ڈھانچ سا کھڑا کر رکھا تھا۔ رات کے وقت سب لوگ اپنے اپنے گھر سے ریشمی چادریں اور کشمیری دوشالے لے آتے اور ان بانسوں پر لٹکا دیتے۔ ایکٹروں کے لباس بھی ادھر ادھر سے مانگ تانگ کر ہم پہنچائے جاتے تھے سید ہاشم علی ہارمونیم خوب بجاتے تھے۔ جب وہ باجا لے کر بیٹھتے تو میں اس کی دھونکنی سنبھال لیتا۔ فقیر سید نجم الدین مصور بھی تھے اور ڈراما کے ماہر بھی۔ فقیر سعید الدین بہت اچھا شعر کہتے تھے اور اسی کمپنی میں پرامپٹر کے فرائض انجام دیا کرتے تھے۔ مولوی عبدالمجید "فتنہ غانم" کے تماشے میں غانم کا پارٹ ادا کرتے تھے۔ اس کمپنی میں زیادہ تر علی بابا چالیس چور، فتنہ غانم لیلیٰ مجنوں اور شیریں فرہاد کے تماشے اردو زبان میں، ہیر رانجھا اور سوہنی مہینوال کے تماشے پنجابی زبان میں ہوا کرتے تھے۔ کبھی کبھی تبرک کے طور پر اندر سبھا کا تماشہ بھی ہو جاتا تھا۔ تھیٹر کے تماشوں کی محبت اور ناٹک پڑھنے اور لکھنے کی عادت کی بنیاد میری طبیعت میں اسی زمانے میں پڑی۔ اسی سال بمبئی کی ایک مشہور تھیٹریکل کمپنی جو بمبئی پارسی تھیٹریکل

کمپنی کے نام سے موسوم تھی، لاہور آئی۔ لاہور میں اس کمپنی کا ورود تھیٹر کے شیدائیوں کے لیے ایسا تھا جیسے کوئی گراں بہا دولت مل جائے اور کوئی انوکھی نعمت ہاتھ آجائے۔ اس کمپنی کے آتے ہی ہماری کمپنی کا بازار سرد پڑ گیا۔

انسان کا حافظہ بھی کتنا کمزور ہے۔ ابھی کل کی بات ہے کہ تھیٹر کے دم سے ہماری زندگی کی رونق تھی۔ آج یہ ایسی بھولی بسری کہانی بن گیا ہے کہ اب اس کی یاد بھی افسانہ ہو گئی ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ تھیٹر کا سارا دور حیات ہی کچھ ایسا عنقر تھا کہ جب اس کے انحطاط کا وقت آیا تو یہ زیادہ دیر تک جانبر نہ ہو سکا اور اس کا زمانہ اقبال ختم ہوا تو یہ اس قدر جلدی مائل بہ زوال ہوا کہ دیکھتے ہی دیکھتے عالم وجود سے ناپید ہو گیا۔ تھیٹر کی ابتدا اور اس کے عروج اور پھر اس کے زوال اور اس کی انتہا کا اندازہ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اس کی زندگی کی ایک مختصر سی روئداد بیان کر دی جائے۔

یوں تو ہندوستان میں تھیٹر کی ابتدا لکھنؤ کے تاجدار جان عالم واجد علی شاہ کے زمانے میں امانت کی اندر سبھا سے ہوئی۔ لیکن وہ تھیٹر کی ان معنوں میں ابتدا نہیں کہی جا سکتی جن معنوں میں تھیٹر کا عام مفہوم سمجھا جاتا ہے۔ یعنی ساز و سامان سے آراستہ ایک ایسا اسٹیج جس پر تھیٹر کے فنکار اپنے فن کے جوہر دکھائیں اور عوام الناس اس سے لطف اٹھائیں۔ اندر سبھا کا اکھاڑا جو امانت نے سجایا تھا، ناچ گانے کی محفلوں کی طرح گلی کوچوں میں لگتا اور لوگ اس سے محظوظ ہوتے۔ اس میں نہ تو ورق برق لباس نظر آتے اور نہ کوئی سین سینری۔ معنی تھیٹر کی روایات کے اعتبار سے یہ کوئی قابل تقلید مثال نہ تھی۔ بہر حال اردو زبان میں تمثیل نگاری کی ابتدا اسی سے ہوئی۔ امانت نے اندر سبھا ۱۲۶۸ھ میں لکھی جو ۱۲۷۰ھ میں شائع ہوئی۔ اس کے بعد امانت کی اندر سبھا کی تقلید میں کئی اور ڈرامے بھی لکھے گئے جن میں ماری لال کی اندر سبھا، "بزم سلیمان" اور "جشن پرستان" قابل ذکر ہیں۔

تھیٹر کی ابتدا فن تمثیل کے اعتبار سے ۱۸۸۰ء میں بمبئی میں ہوئی جہاں فورد رونجی پری نامی ایک صاحب ذوق نے ایک اسٹیج بنوایا۔ کچھ اداکاروں کو جمع کیا اور لکھنؤ کے شاعروں سے اپنی سٹیج کے لیے تماشے لکھوائے۔ اس سٹیج کی مقبولیت کو دیکھ کر خورشید جی بانی والا نے تجارتی اصولوں کو مدنظر رکھ کر ۱۸۸۲ء میں اپنی مشہور و معروف "وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی" قائم کی۔ اس کمپنی نے وہ نام پایا کہ خورشید جی اسے لندن لے گئے۔ ان کی غیر حاضری سے فائدہ اٹھا کر سیٹھ کاؤس جی نے "اولڈ الفریڈ تھیٹریکل کمپنی" اور سیٹھ سہراب جی اوگرا نے "نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی" کی بنیاد ڈالی اور ہندوستان کے گوشے گوشے میں اپنے فن کے جوہر دکھا کر آمادہ پیکار کیا کہ ہر طرف تھیٹر کے چرچے ہونے لگے۔

اس وقت کے ہندوستان کے جن صوبوں نے اس اثر کو سب سے زیادہ قبول کیا وہ پنجاب اور یو۔پی کے صوبے تھے۔ پنجاب میں سب سے پہلے ۱۸۸۸ء میں "جوبلی تھیٹریکل کمپنی" قائم ہوئی۔ یہ مشہور تھیٹریکل کمپنی ہے جس میں بابو کیشو لعل مس میری فنٹن جنگل اور میر عباس علی جیسے نامور اداکار کام کرتے تھے۔ میر عباس علی نے اس کمپنی کے لیے "گل روزینہ" کا کھیل لکھا جس کی دھاک اس زمانے میں ہر تماشہ دیکھنے والے کے دل پر بیٹھ گئی۔ اس کمپنی کی کامیابی کو دیکھ کر نارائن سنگھ اور بچھتر سنگھ موسیقی کے دو دلدادہ اور دولتمند تاجروں نے ایک دوسرے کی رقابت کے جوش سے مشتعل ہو کر دو تھیٹریکل کمپنیوں کی بنیاد ڈالی اور لاہور اور جالندھر میں راجہ اندر کے وہ اکھاڑے قائم کیے کہ تھیٹر کے شائق ان کمپنیوں کے تماشے دیکھنے کے لیے دور دور سے کھنچ کر آنے لگے۔ پنجاب کے شمال مغربی حصے میں جو کمی رہ گئی تھی وہ بعد میں نانک چند کی "پریم پرچاری منڈلی" نے پوری کر دی۔ یوپی میں نظیر بیگ اور عبداللہ نے تھیٹریکل

کمپنیاں قائم کیں اور ان کے لیے نئے نئے کھیل لکھے۔ اس کے بعد غلام علی دیوانہ اور ماسٹر حیات محمد نے پشاور میں "نیو ڈرامیٹک تھیٹریکل کمپنی" اور لاہور میں بابو رحمت علی خان نے "پنجاب ریفارمنگ تھیٹریکل کمپنی" کی بنیاد ڈالی۔ غرض تھیٹر کے شوق کا سیل رواں اس طرح بڑھتا چلا گیا۔ یہاں تک کہ ۱۹۳۰ء میں فلمی ڈراموں کی روز افزوں مقبولیت نے نہ صرف تھیٹر کی ترقی ہی کو مسدود کر دیا بلکہ اس کو جان کے لالے بھی پڑ گئے۔ دیکھتے ہی دیکھتے ۱۹۳۴ء میں حشر کی موت کے ساتھ ساتھ تھیٹر کا چراغ گل ہو گیا۔ اگرچہ تھیٹر کے بجھتے ہوئے چراغ کو محمد سیٹھ اور حبیب سیٹھ نے اپنی "ایلگزنڈرا تھیٹریکل کمپنی" کی جد و جہد سے زندگی کی حرارت پہنچانے کی ایک عرصہ دراز تک کوشش کی مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تھیٹر کی زندگی کا وقت ختم ہو چکا تھا۔ مرآب حیات اس کے حق میں زہر ہلاہل ثابت ہوا۔ اور ۱۹۴۰ میں اردیسر داداجی ڈھونٹی کی "اولڈ پارسی تھیٹریکل کمپنی" "حبیب سیٹھ کی" "نیو الیگزنڈرا تھیٹریکل کمپنی" میرٹھ کی "بیاسکوپ بھارت" اور کلکتہ کی "کورنتھین پارسی تھیٹریکل کمپنی" کے بیٹھتے ہی تھیٹر کے اقبال کا سورج ڈوب گیا۔ اب صرف اس کی یاد باقی ہے اور اس اجڑی ہوئی دنیا کی وہ روایات جو صرف سننے سنانے کو رہ گئی ہیں۔

چونکہ تھیٹر کی ابتدا بمبئی میں ہوئی اس لیے تھیٹر کے ابتدائی زمانے کی روایات کا تعلق بھی پارسی قوم کے رسم و رواج ہی سے ہے۔ یہ لوگ تھیٹر کی تماشا گاہ کو "منڈپ" کہتے تھے۔ حقیقت میں یہ سنسکرت زبان کا لفظ ہے جو آخر کار بگڑتے بگڑتے "منڈوا" بن گیا۔ ایکٹروں کو جو تنخواہ ماہوار ملتی تھی اسے "پگھار" کہا جاتا تھا۔ اور جو روزینہ انہیں روزمرہ کی گزران کے لیے ملتا تھا "راشن" کہلاتا تھا۔ شام کا کھانا بڑے بڑے ایکٹر کمپنی کے مالک کے ساتھ کھاتے تھے۔ کھانے کے دوران میں اس رات کے تماشے کی تیاریوں کے بارے میں گفتگو ہوتی رہتی تھی۔ رات کے ساڑھے آٹھ بجے کمپنی کے مالک اور ایکٹر منڈپ میں چلے جاتے تھے اور اسٹیج کے پیچھے اپنی اپنی جگہ پر بیٹھ کر اپنے اپنے کردار کا لباس پہنتے اور اپنے چہرے مہرے کو رنگ روغن سے آراستہ کرتے تھے۔ منڈوے میں پانچ درجے ہوتے تھے۔ سب سے آگے "خاص الخاص" جس میں اکثر اس شہر کے سرکاری افسر اور روؤسا بیٹھتے تھے جس میں کوئی کمپنی تماشا دکھانے آتی تھی۔ اگرچہ اس درجہ کی ایک نشست کی قیمت دس روپیہ ہوتی تھی، مگر بہت کم لوگ قیمت ادا کر کے آتے تھے۔ اکثر اعزازی طریق پر یا تو کمپنی کے مالک کے بلاوے پر اور یا اپنی تشریف آوری سے تھیٹر کی رونق بڑھانے کے لیے آتے تھے۔ اس کے بعد "درجۂ خاص" ہوتا تھا۔ اس کی ایک نشست کی قیمت پانچ روپیہ ہوتی تھی۔ اس میں شہر کے بڑے بڑے لوگ ہی بیٹھتے تھے۔ اس کے بعد "درجۂ اوّل" پھر "درجہ دوم" اور پھر "درجہ سوم" ہوتا تھا جس کو "درجۂ عام" کہتے تھے۔ ان کی ایک ایک نشست کی قیمت تین روپے، دو روپے اور ایک روپیہ بالترتیب ہوتی تھی۔ بڑے بڑے منڈوؤں میں سب سے پیچھے ایک اونچا سا پلیٹ فارم بھی ہوتا تھا جس کو گیلری کہتے تھے۔ اس میں ہر شخص آٹھ آنے کے پیسے دے کر دری کے فرش پر بیٹھ سکتا تھا۔ تماشا ہر روز رات کے ساڑھے نو بجے شروع ہو جاتا تھا۔ درجہ خاص الخاص اور اسٹیج کے درمیان ایک خرقی ہوتی تھی جس میں آرکسٹرا کے سازندے نو بجے سے آکر بیٹھ جاتے تھے اور اپنی دھنوں سے تھیٹر میں آنے والے تماشائیوں کا دل بہلاتے رہتے تھے۔ بڑی بڑی کمپنیوں میں ہر ساز کے لیے دو دو سازندے ہوتے تھے اور چھوٹی چھوٹی کمپنیوں میں ایک ایک۔ سازوں میں ہارمونیم، طبلہ، سارنگی اور وائلن بہت نمایاں ہوتے تھے۔ بعد میں کلارنٹ، ٹرمپٹ اور پیانو کا اضافہ بھی ہو گیا۔ اس زمانے میں ابھی بجلی کی روشنی میسّر نہ تھی۔ اس لیے اسٹیج کے سامنے کے کنارے کے ساتھ ساتھ پہلے تو مٹی کے تیل کے دیوار گیر جلائے جاتے

تھے بعد میں کلٹن لیمپوں کا رواج ہوگیا۔ اسٹیج کو شائقین کی نظر سے چھپانے کے لیے ایک وسیع و عریض پردہ لٹکا رہتا تھا جسے ڈراپ سین کہتے تھے۔ اس پر کسی نہ کسی پرانے تاریخی منظر کی دستی تصویر ہوتی تھی۔ ماسٹر حسین بخش ایک ناموَر پینٹر کے بنائے ہوئے ڈراپ سینوں کی ہر کمپنی میں بڑی مانگ تھی

اسٹیج کا ڈرامہ تین حصوں میں تقسیم ہوتا تھا۔ ہر حصے کو اس رعایت سے کہ اس کے اختتام کے بعد ڈراپ سین، کا پردہ گرا دیا جاتا تھا۔ "ڈراپ سین" کہتے تھے۔ اسٹیج اکثر لکڑی کے تختوں سے بناتے تھے۔ اسٹیج کے وسط میں ایک اور غرقی ہوتی تھی جو لوہے کے مضبوط سپرنگوں پر حرکت کرتی تھی۔ اگر کسی ڈرامے میں کسی جن کا دکھاوا مقصود ہوتا تھا تو وہ اس غرقی سے سپرنگ کے ذریعے نمودار ہو جاتا تھا۔ تھیٹر کے سارے مناظر پردوں ہی پر دکھائے جاتے تھے۔ ہر اسٹیج کے لیے پانچ پردے لازمی تھے۔ پہلا پردہ بازار کا۔ دوسرا پردہ مکان کا، تیسرا پردہ باغ کا، چوتھا پردہ جنگل کا اور پانچواں پردہ محل کا۔ ان کے علاوہ ایک باکس سین ہوتا تھا۔ جس میں سارے کا سارا اسٹیج منظر عام پر آجاتا تھا۔

تماشا اکثر ساڑھے نو بجے سے شروع ہو کر رات کے ڈیڑھ دو بجے تک ختم ہو جاتا تھا اور ایکٹر تھیٹر کا لباس اتار کر اپنی اپنی قیامگاہوں کی راہ لیتے تھے۔ اس وقت مالک کمپنی ٹکٹ گھر میں آجاتا تھا اور تماشے کی آمد کا حساب کرتا تھا۔ دن کو ٹھیک بارہ بجے کمپنی کا مالک جو بسا اوقات کمپنی کا ڈائریکٹر بھی ہوتا تھا پھر ایکٹروں کے ساتھ اسٹیج پر آجاتا تھا۔ اس وقت رات کو ہونے والے تماشے کی ریہرسل ہوتی تھی ریہرسل کا سلسلہ کوئی تین بجے تک رہتا تھا۔ اس وقت چائے کے دور کے ساتھ ساتھ راشن کا روپیہ تقسیم کیا جاتا تھا۔ ریہرسل میں کمپنی کا مالک ایک جابر اور مطلق العنان بادشاہ یا سرکس کے رنگ ماسٹر کی طرح ایکٹروں کو اپنی مرضی کے مطابق بولنا اور حرکت کرنا سکھاتا تھا۔ ذرا ذرا سی غلطی پر ایکٹر مالک کے ہاتھ سے پٹ جاتے تھے۔ لیکن کمپنی کا نظم و ضبط ایسا ہوتا تھا کہ کوئی شخص حرفِ شکایت زبان پر نہ لاتا تھا۔ ڈرامے لکھنے والے کو منشی، ڈرامے کے پارٹ سکھانے والے کو ڈائریکٹر اور گیتوں کی طرزیں بنانے والے کو استاد کہتے تھے۔ بڑے بڑے ایکٹر چیف ایکٹر کہلاتے تھے اور باقی سب چھوکرے اور ڈکرے۔

کمپنی کے مالک کی زندگی اگرچہ بڑے آرام و آسائش کی زندگی نظر آتی تھی مگر حقیقت میں اسے بڑی جانکاہ محنت کرنا پڑتی تھی۔ تماشے کے وقت وہ اسٹیج کے رنگوں سے جھانک جھانک کر ایکٹروں کی نگرانی کرتا تھا۔ تماشے کے بعد آمد و خرچ کی پڑتال کرتا تھا۔ دوپہر کو ریہرسل کراتا تھا اور صبح و شام کو جو وقت میسر آئے وہ کمپنی کے استاد اور منشی کے ساتھ بیٹھ کر نئی طرزیں بنوانے اور نئے ڈرامے لکھوانے میں صرف کرتا تھا۔ دن رات کے چوبیس گھنٹوں میں اسے مشکل ہی سے چار پانچ گھنٹے سونے کو میسر آتے تھے۔ ڈرامے کے عام شائقین ایکٹروں کی زندگی کو بھی بڑے عیش کی زندگی سمجھتے تھے لیکن ان کا وقت بھی اپنا اپنا پارٹ حفظ کرنے ہر روز ریہرسل اور تماشے میں شریک ہونے اور اس کے لیے تیاریاں کرنے میں گزر جاتا تھا۔ بعض مالک ڈرامے اور موسیقی کے فن میں خود بڑی دسترس رکھتے تھے۔ ان میں خورشید جی بالی والا۔ سہراب جی اوگرا۔ کاؤس جی اور اردیسر دادا بھائی ڈھونٹی خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

ابتدا میں اس وقت کی سماجی مقتضیات کے باعث اسٹیج کے ڈراموں میں عورتیں حصہ نہ لے سکتی تھیں۔ اس لیے ہر کمپنی کے مالک کو نوعمر اور خوب صورت لڑکوں کی تلاش رہتی تھی جو زنانہ لباس پہن کر اپنا اپنا پارٹ ادا کرتے تھے۔ تھیٹر کے عروج کا پہلا دور وہی ہے جس میں لڑکے ہی

عورتوں کا پارٹ ادا کرتے تھے۔ ان میں پشاور کا رہنے والا "باشی" ایسا مقبول عام تھا کہ پشاور میں جب وہ "چندراولی" کے تماشے میں "دو پھول جانی نے لو" کا گیت گاتا تو سب تماشا دیکھنے والے "باشی تو زندہ باش" کا نعرہ لگانے لگتے۔ ایک اور ہندو لڑکا "بنارا" اس قدر مشہور اور مقبول ہوا کہ ایک ایرانی شاعر نے جو اس وقت لاہور میں مقیم تھے حافظ کے مشہور شعر کا حلیہ یوں بگاڑ دیا:۔

اگر در پہلوئے خود بازمی یابم بنارا را
بخال ہندوش بخشم سمرقند و بخارا را

کاؤس جی کی کمپنی کا ایک نوعمر لڑکا "نثار" تو بڑا ہی غارت گرِ دین و ایمان ثابت ہوا۔ مس میری فینٹن کے بیٹے "ایڈی" نے زنانہ کرداروں میں وہ جان ڈالی کہ اکثر دیکھنے والے بے جان ہو کر رہ جاتے۔

اس زمانے میں جن لوگوں کے فن کو معیار کے طور پر پیش کیا جاتا تھا۔ ان کا ذکر فائدے سے خالی نہ ہوگا۔ خورشید جی بالی والا اور سہراب جی اوگرا کامیڈین کی حیثیت میں اور کاؤس جی اردیسر دادا بھائی اور ہرمز جی تانترا ٹریجیڈین کی حیثیت میں کمال کے اس عروج کو پہنچ گئے تھے، کہ ہر فنکار انہیں کی تقلید کو اپنا سرمایۂ امتیاز سمجھتا تھا۔ بمبئی کے جن پارسی تھیٹروں کا میں نے ذکر کیا ان کے ابتدائی دور کے ڈرامہ نویسوں میں جناب رام پوری۔ آرام دکھی۔ رونق بنارسی۔ میر عباس علی اور حسینی میاں ظریف خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں اور اس کے تدریجی عروج کے دور میں منشی دنا ناتھ پرشاد طالب جو "لیل و نہار" کے ڈرامے کے مصنف ہیں۔ منشی احسن جنہوں نے "ہملٹ" کو "خونِ ناحق" کے نام سے اردو کا جامہ پہنایا اور منشی نارائن پرشاد بیتاب جنہوں نے "رامائن" اور "مہابھارت" لکھ کر اپنی شہرت کو چار چاند لگائے اور آغا حشر جن کے ڈرامے مدت تک اردو اور ہندی اسٹیج کی روحِ رواں رہے۔ ڈرامہ نویسوں میں بڑی عزت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ تھیٹر کے آخری دور میں محشر انبالوی۔ منشی رحمت۔ نیز دہلوی منشی دل اور منشی مائل دہلوی کے لکھے ہوئے ڈرامے ایک مدت تک رونقِ محفل رہے۔

تھیٹر کے عروج کے دوسرے دور میں عورتوں نے بھی اسٹیج کے تماشوں میں حصہ لینا شروع کر دیا۔ کسی قدر وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ اسٹیج کا پہلا دور ۱۸۸۰ سے شروع ہو کر ۱۹۱۵ تک رہا اور دوسرا دور ۱۹۱۵ سے ۱۹۴۰ تک۔ ان ایکٹرسوں میں جنہوں نے تھیٹر کی دنیا میں شہرت و مقبولیت حاصل کی اولڈ الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کی مس مہتاب نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کی مس گوہر۔ کورنتھین تھیٹر کی مس شریفہ اور کرنجی اور نیو الیگزنڈرا تھیٹریکل کمپنی کی نخی بائی بہت مشہور ہوئیں۔ جن استادوں نے تھیٹر کے نغموں کی طرزیں بنانے میں بڑا نام پایا ان میں استاد اللہ دیا مہربان، ماسٹر ہجڑے خاں اور ماسٹر لال ہمیشہ بہت پیش پیش رہے۔ ہر تماشے کی ابتدا "حمد باری" سے ہوتی تھی۔ اس بات کی پرواہ نہ کی جاتی تھی کہ حمد کے الفاظ اردو زبان کے ہوں یا ہندی زبان کے۔ اس میں کچھ شک نہیں کہ ان استادوں نے اپنی طرزوں میں اور ان منشیوں نے ان طرزوں کے بول باندھنے میں سبندگی کا وہ فرض ادا کیا کہ اُن قدسی نغموں کی دھنیں ضرور پایۂ عرشِ جلیل تک جا پہنچتی ہوں گی۔

جیسا کہ اوپر بیان ہو چکا ہے کہ تھیٹر کی ابتدا سے لے کر اس کی انتہا تک اسٹیج کے ڈرامے زیادہ تر مقفیٰ نثر ہی میں لکھے جاتے تھے۔ مکالمات میں اکثر تکلف سے کام لیا جاتا تھا اور گیتوں اور نغموں کے لیے جا و بے جا جگہ نکال لی جاتی تھی۔ ایکٹر اپنی حرکات و سکنات میں بڑے تصنع سے کام لیتے تھے اور لفظوں کے تلفظ میں کچھ ایسی کھینچ تان روا رکھتے تھے کہ تھیٹر کے ڈراموں کے اسلوبِ بیان اور معمولی

انداز گفتگو میں ایک نمایاں فرق دکھائی دیتا تھا۔ بسا اوقات ایسا بھی دیکھا گیا کہ عام مجلسوں میں اہل محفل اپنے بیان کو زیادہ موثر بنانے کے لیے تھیٹر کے ایکٹروں کے انداز تکلم کی تقلید کرنے لگ جاتے تھے۔

۱۹۰۱ء میں ایک مشہور تھیٹریکل کمپنی جو "بمبئی پارسی تھیٹریکل کمپنی" کے نام سے موسوم تھی لاہور آئی۔ اس کمپنی کا ورود تھیٹر کے شیدائیوں کے لیے ایسا تھا جیسے کوئی گراں بہا دولت مل جائے یا کوئی انوکھی نعمت ہاتھ آجائے۔ ایسا تھیٹر میں نے اب تک نہیں دیکھا تھا۔ اس زمانے کی حیرت آج بیان ہو تو کیونکر ہو۔ سیٹھ اردیسر داداجی ڈھونٹی اس کمپنی کے مالک جب اسٹیج پر آتے تھے تو ایسا معلوم ہوتا تھا کہ آکاش سے راجہ اندر اُتر آئے ہیں۔ اس زمانے میں یہ بات عام طور پر مشہور ہوگئی تھی کہ لوگوں نے اس کمپنی کا تماشا دیکھنے کے لیے ماں بہنوں کے زیور اور پہننے کے کپڑے تک بیچ ڈالے خدا جانے اس کمپنی کو کس کی نظر لگ گئی کہ ایک رات اسٹیج کے لیمپوں میں آگ بھڑک اٹھی اور آن کی آن میں یہ کمپنی جل کر راکھ ہوگئی۔ اس کمپنی کے جل جانے کے بعد کبھی کبھی یہ خبر اڑتی اڑتی لاہور پہنچ جاتی تھی کہ خورشید جی بالی والا کی "وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی" اور کاؤس جی کھٹاؤ کی "اولڈ الفریڈ تھیٹریکل کمپنی لاہور آیا ہی چاہتی ہیں۔ اس خبر سے بازاروں میں ہل چل مچ جایا کرتی تھی اور لوگ ان کمپنیوں کے انتظار میں دن رات بیتاب رہتے تھے۔

اس زمانے میں سکولوں اور کالجوں میں بھی ڈرامے کھیلے جاتے تھے۔ کبھی انگریزی میں اور کبھی اردو میں۔ یہ ڈرامے زیادہ تر ایسے ہوتے تھے جنہیں ڈراموں سے موسوم کرنا شاید صحیح نہ ہوگا۔ مختلف ڈراموں میں سے چنے ہوئے سین یا کسی خاص مضمون پر لکھے ہوئے مکالمات تھیٹریکل کمپنیوں کے تماشوں کے انداز میں پیش کیے جاتے تھے۔ نفس مضمون کے اعتبار سے ان مناظر اور مکالمات کا تعلق کسی نہ کسی اخلاقی تحریک سے ہوا کرتا تھا۔ کبھی کبھی کوئی ایسا ڈرامہ بھی دیکھنے میں آجاتا تھا جس سے کسی مجلسی مسئلے کی اصلاح کا پہلو نکلتا ہو۔ ٹمپرنس کی تحریک انہیں دنوں معرض وجود میں آئی تھی۔ اس زمانے میں امرتسر کی ٹمپرنس سوسائٹی بڑے زوروں پر تھی۔ اس کی دیکھا دیکھی لاہور کے ایک سوشل ریفارمر لالہ نندلال نے بھی وائڈورکس لاہور کے قریب ایک ڈرامیٹک سوسائٹی کی طرح ڈالی۔ ان تماشوں کا رنگ ڈھنگ رام لیلاؤں کا سا ہوتا تھا۔ جب یہ ڈرامے کسی اسٹیج کے سکول پر کھیلے جاتے تو ایک پلیٹ فارم پر بانسوں کا چوکھٹا کھڑا کر کے اس کے پیچھے ایک بڑی سی چادر ڈال دی جاتی تھی جس کے سامنے آکر ایکٹر اپنا اپنا پارٹ ادا کیا کرتے تھے۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ ان دنوں رام لیلاؤں میں بھی تھیٹریکل کمپنیوں کے اثر سے ایک حد تک متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکیں اور رامائن کی کتھا جو پہلے صرف بیانیہ کلمات کی وساطت سے ہوتی تھی اب اسٹیج پر ناٹک کی صورت ——— میں دکھائی جانے لگی۔ وائڈورکس کے میدان میں دسہرے کے تہوار پر ایک اسٹیج بنائے جاتے تھے جس پر خوب صورت خوب صورت لڑکے راجاؤں کا سا لباس پہن کر کیکئی۔ کوشلیا اور سیتا جی بن جاتے تھے۔ ایک بڑا سا راون کا منہ پر ہنومان کا کاغذی چہرہ پہن کر اور کمر میں روئی کی دُم لگا کر باندر سینا کا سینا پتی بن جایا کرتا تھا۔ میں ۱۹۰۵ء میں راولپنڈی چلا گیا۔ جس کوٹھی میں ہم رہتے تھے اس کے قریب ہی "پریم پرچارنی ناٹک منڈلی" کا منڈوا تھا۔ پہلے تو یہ لاہور کی رائم ناٹک کلب کی طرح ایک ایجوکیشنل ڈرامیٹک سوسائٹی تھی مگر بعد میں لالہ ناٹک چندنے اسے ایک "پروفیشنل تھیٹریکل کمپنی" کی شکل میں منتقل کر دیا۔ میں اور میرے دوست سردار سکندر حیات خان جو اس زمانے میں میرے ساتھ پڑھتے تھے قریب قریب ہر رات اس کمپنی کا تماشا دیکھتے تھے۔ منشی غلام علی دیوانہ۔ سید مہدی حسن مسٹر حیات محمد اور ماسٹر لبھو اس وقت اس کمپنی میں کام کرتے تھے۔ میں نے دوسری مرتبہ چندر اولی کا تماشا اس کمپنی میں دیکھا۔ اس کے علاوہ منشی غلام علی دیوانہ کے لکھے ہوئے تین ڈرامے

"مہر جیا" "سیر پرستان" اور "تائید نیرنگی" بھی اس کمپنی کے اسٹیج پر دیکھے۔

ایک دن اچانک خبر آئی کہ خورشید جی بالی والا کی "وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی" لاہور آگئی ہے۔ یہ سن کر میں اور سردار سکندر حیات خان لاہور آنے کی تیاریاں کرنے لگے اور آخر کار لاہور پہنچے۔ منشی فنا لکھنوی طالب کے لکھے ہوئے ڈرامے "لیل و نہار" اور "نازاں" اور پرانے ڈراموں میں سے "نگاہِ غفلت" اور "ہریش چندر" میں نے اس زمانے میں خورشید جی بالا والا کی "وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی" کے اسٹیج پر دیکھے۔ خورشید جی بالی والا کامک پارٹ ادا کیا کرتے تھے اور اپنے زمانے کے بڑے مشہور ایکٹر تھے۔ اردو اس شستگی اور روانی سے بولتے تھے کہ کوئی اہل زبان بھی تمیز نہ کر سکتا تھا کہ وہ لکھنؤ کے عہدِ عظمت کی یادگار ہیں یا آسمان پارس کے ٹوٹے ہوئے تارے۔ "ہرمز جی تانترا" جب "نگاہِ غفلت" میں ہیرو کا پارٹ ادا کرتے تھے اور ہریش چندر کے تماشے میں "ہریش چندر" بن کر نکلتے تھے تو آنکھیں اس پیکرِ حسن و جمال کو دیکھ کر آئینہ حیرت بن جاتی تھیں۔ الفاظ کے تلفظ میں اپنے پارسی نژاد ہونے کی جھلک دکھا جاتے تھے۔ غرور کو گرُوڑ اور غفلت کو گفلت کہتے تھے۔ مگر ٹریجیڈی کے بادشاہ تھے۔ اکثر ایسا ہوا کہ "نگاہِ غفلت" کے تماشے میں پارٹ ادا کرتے کرتے جوش میں آکر ہیروئن کی اوڑھنی پھاڑ ڈالی۔

۱۹۰۷ء میں بابو رحمت علی خان نے جو لاہور کے ایک متمول رئیس تھے۔ پہلے تو اپنا شوق پورا کرنے کے لیے ایک تھیٹریکل کمپنی بنائی۔ پھر سیٹھ کاؤس جی کھٹاؤ کی شاگردی اختیار کی اور پھر "پنجاب ریفارمنگ تھیٹریکل کمپنی" کے نام سے ایک پروفیشنل تھیٹریکل کمپنی قائم کر دی۔ ان دنوں اس کمپنی کا لاہور میں بڑا چرچا ہو چلا تھا۔ شاید ہی کوئی ڈرامہ ہو جو اس کمپنی کی اسٹیج پر نہ کھیلا گیا ہو۔ وہ آدمی بھیج بھیج کر بمبئی سے ڈرامے منگاتے تھے اور انہیں اپنے اسٹیج پر دکھاتے تھے۔ ہر ڈرامے میں ہیرو کا پارٹ خود ادا کرتے تھے۔ ان کی کمپنی کے ایکٹروں میں اللہ بخش تانتا گروہاری لال اور بابو غلام قادر بہت مشہور تھے۔ میں نے حضرت احسن لکھنوی کے لکھے ہوئے ڈرامے "خونِ ناحق" "گلنارِ نیرنگ" "دلفروش" "بھول بھلیاں" اور آغا حشر کے لکھے ہوئے ڈرامے "اسیرِ حرص" "شہیدِ ناز" "مریدِ شک" "سفید خون" اور "صید ہوس" اور پنڈت نارائن پرشاد بیتاب کے لکھے ہوئے ڈرامے "قتلِ نظیر" اور "زہری سانپ" اسی کمپنی کے اسٹیج پر دیکھے۔

اس زمانے میں کاؤس جی کھٹاؤ کی ایمپریس تھیٹریکل کمپنی لاہور آئی۔ اس کمپنی کی آن بان خورشید جی بالی والا کی کمپنی کی طرح تھی۔ فرق تھا تو صرف اتنا کہ خورشید جی کامک پارٹ ادا کیا کرتے تھے اور کاؤس جی ٹریجک۔ "خونِ ناحق" کے ڈرامے میں ہملیٹ اور رومیو جولیٹ میں رومیو کا پارٹ کاؤس جی اس خوبی سے ادا کرتے تھے کہ کوئی شخص بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکتا تھا۔ میں نے خورشید جی بالی والا جیسا کامیڈین اور کاؤس جی کھٹاؤ جیسا ٹریجیڈین آج تک نہیں دیکھا۔ مس میری فنٹن کا بیٹا ماسٹر ایڈی بھی اس زمانے میں ان کی کمپنی میں زنانہ پارٹ ادا کرتا تھا۔ بہت خوب صورت دبلا پتلا اور نوعمر تھا۔ زنانہ لباس پہنتا تو ایک پری جمال نازنین دکھائی دیتا۔ خدا کی قدرت گلا ایسا پایا تھا کہ بڑے بڑے ماہرانِ موسیقی بھی اس کا گانا سن کر عش عش کر اٹھتے تھے۔ اردو اہل زبان کی طرح بولتا تھا۔ میں نے اس زمانے میں اس کے گانے جی بھر کر سنے۔ اس بھی میٹھے کانوں میں اس کے مشہور گیت "کوئیاں باسی گوکت بن میں" کی لے گونج رہی ہے۔ افسوس اس کی زندگی نے وفا نہ کی ورنہ ہندوستان کے فنونِ لطیفہ میں ایک روشن باب کا اضافہ ہو جاتا۔

ماسٹر جھنڈے خان کو پہلی مرتبہ میں نے کاؤس جی ہی کی کمپنی میں دیکھا۔ اب سے پچاس برس پہلے ماسٹر جھنڈے خاں کا نام ایک

طلسم تھا جسے سُن کر لوگ دور دراز کی منزلیں طے کر کے آتے تھے۔ ان کا مکان ایک مندر تھا جو ان کے عقیدت مندوں اور زائروں سے ہر وقت گھرا رہتا تھا۔ جب تک کاؤس جی زندہ رہے، ماسٹر جھنڈے خاں انہیں کی کمپنی میں کام کرتے رہے۔ ان کی وفات کے بعد "میڈن تھیٹرز" میں چلے گئے۔

۱۹۰۹ء میں مَیں نے دہلی میں سہراب جی اوگرا کی نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کا مشہور تماشا "خوبصورت بلا" دیکھا۔ یہ ڈرامہ بھی آغا حشر ہی کا لکھا ہوا ہے۔ ٹکٹ کے ملنے میں جس دشواری کا سامنا ہوا۔ اسی سے اس تماشے کی مقبولیت کا پتہ چل گیا۔ منڈوے تک بڑی مشکل سے رسائی ہوئی۔ جب پردہ اٹھا تو میں یہ دیکھ کر حیران ہو گیا کہ دنیا وہیں ختم نہیں ہو گئی تھی جہاں میں اسے لاہور میں چھوڑ آیا تھا۔ خورشید جی بالی والا اور کاؤس جی کھٹاؤ کا رنگ دیکھ چکا تھا۔ اب سہراب جی اوگرا کا رنگ دیکھا تو پہلا رنگ پھیکا پڑ گیا۔ اس اسٹیج پہ پہلی مرتبہ ایک عورت کو عورت کا پارٹ کرتے دیکھا۔ مس گوہر ایک یہودی نازنین جس کی عمر اس وقت کوئی اٹھارہ برس کی ہوگی۔ جب اسٹیج پہ آتی تو کوئی سخت کافر ہی ہوگا جو اس پر ایمان نہ لے آتا ہو۔ سہراب جی اوگرا بھی خورشید جی کی طرح کامک پارٹ ادا کیا کرتے تھے اور سچ تو یہ ہے کہ ان دونوں کے کمال کے درجوں میں تمیز کرنا اس وقت بھی ناممکن تھا اور آج بھی ناممکن ہی نظر آتا ہے۔

اسٹیج کا ڈرامہ ان موانع کے باعث جو فلم سازی کی صنعت نے اس کے رستے میں حائل کر دیے ہیں۔ پچھلے بیس برس کے دوران میں ترقی معکوس کرتے کرتے اب قریب قریب ناپید ہو چلا ہے۔ جہاں تک فن تمثیل کا تعلق ہے، اسٹیج ایک بھولی ہوئی کہانی اور اسٹیج کے ایکٹر محض طاق نسیاں کی آرائش ہیں۔

شاید اس رومنڈا کو پڑھ کر فن کے کسی صاحب درد اور پُرجوش سرپرست کے دل میں از سرنو امنگ پیدا ہو جائے اور وہ اسٹیج کے تختوں کو نہاں خانۂ عدم سے نکال کر کھڑا کر دے اور اسٹیج کو پھر وہی چھوٹی سی دنیا بنا دے۔ جس کی وقعت اور اہمیت سے متاثر ہو کر شیکسپیئر نے اس کائنات کو جسے ہم دنیا کہتے ہیں اسٹیج کے نام سے تعبیر کیا تھا۔

افریقہ کی سیاست

بصیر عالم

اکثر مصنفین نے افریقہ کو "سیاہ براعظم" یا "تاریک براعظم" کا نام دیا ہے۔ اس نام کے بدیہی معنی تو یہی ہیں کہ یہ براعظم سیاہ فام حبشیوں کا وطن ہے، لیکن تاریخی لحاظ سے بھی افریقہ کو تاریک براعظم کہا جاتا ہے۔ اب سے تین چوتھائی صدی قبل (شمالی افریقہ کے سوائے) افریقہ کے متعلق مہذب دنیا لاعلم تھی۔ ۱۵۰ء میں رومی جغرافیہ دان پومپونیس میلا نے شمالی افریقہ کا ایک ادھورا نقشہ بنایا اور اپنی کتاب میں لکھا کہ دنیا کے تمام براعظم سمندر سے گھرے ہوئے ہیں اس لیے قیاس ہے کہ افریقہ کا چکر لگا کر بحری راستے سے ہندوستان پہنچ سکتے ہیں۔ پرتگال کے شہزادہ ہنری (۱۳۹۴ء تا ۱۴۶۳ء) کو یقین تھا کہ میلا کا قیاس صحیح ہے۔ چنانچہ اس نے افریقی ساحل کے گرد بحری بیڑے بھیجے جو بوجادور تک جا کر واپس آ گئے۔ ۱۴۸۰ء میں دیاز کا بحری بیڑہ راس امید کا چکر لگا کر واپس آ گیا۔ ۱۴۹۲ء میں کولمبس چلا تھا ہندوستان کا بحری راستہ دریافت کرنے لیکن پہنچ گیا امریکہ اور اس طرح نئی دنیا دریافت ہو گئی۔ اس کے چھ سال بعد پرتگال کے بادشاہ نے واسکوڈی گاما کو ہندوستان کا بحری راستہ دریافت کرنے بھیجا۔ وہ راس امید کے گرد ہو کر افریقہ کے جنوب مشرقی ساحل تک پہنچ گیا اور میلند کے مقام سے اس نے کالی کٹ کا سفر اختیار کیا۔ اس طرح پندرھویں صدی میں افریقہ کے پورے ساحل کا علم ہو گیا۔ لیکن آثار العناوید سے پتہ چلتا ہے کہ دستاویزی تاریخ سے قبل کے زمانے میں بھی ایک بار افریقہ کا ساحلی سفر کیا گیا تھا۔ تقریباً ۶۰۰ قبل مسیح مصر کے فرعون نیکو کے حکم سے فونیشی ملاحوں نے خلیج سوئز سے سفر شروع کیا اور بحر قلزم سے ہوتے ہوئے ساحل ساحل راس امید کا چکر کاٹ کر ہرکولیز کے ستون یعنی آبنائے جبل الطارق کے راستہ بحر روم میں داخل ہوئے اور دریائے نیل کے دہانے پر آ گئے۔ انہوں نے یہ راستہ تین سال کے عرصہ میں طے کیا اس کے ایک صدی بعد کارتھیج کے امیر البحر حنو نے ساٹھ جہازوں کا ایک بحری بیڑہ تیار کیا اور تیس ہزار مرد اور عورتیں لے کر مغرب کا رخ کیا۔ آبنائے جبل الطارق سے گزر کر وہ سرن تک پہنچا اور واپس آ گیا۔ اس نے ساحل کے مختلف مقامات پر قیام کیا اور وہاں اپنے لوگوں کی بستیاں آباد کر دیں۔ سرن کے مقام سے اس کے آدمیوں نے کیمرون کے آتش فشاں پہاڑ کو لاوا اگلتے دیکھا تو وہ ڈر گئے اور حنو کو واپس آنا پڑا۔

۱۴۹۰ء میں واسکوڈی گاما کے تاریخی سفر کے بعد یورپ کے تاجروں نے افریقہ کے مغربی ساحل پر جا بجا چھوٹی چھوٹی چوکیاں اور بندرگاہیں بنا لیں مگر اندرونی علاقہ میں جانے کی ہمت نہ پڑی اور افریقہ ایک عرصہ تک بیرونی دنیا کے لئے تاریک براعظم ہی رہا۔ لیکن انیسویں صدی میں یورپ میں صنعتی انقلاب آیا اور صنعتوں کے لئے پکے مال کی ضرورت نے یورپی تاجروں کو مجبور کر دیا کہ وہ افریقہ کے اندرونی علاقوں پر قبضہ کر لیں۔ افریقہ پر غاصبانہ قبضہ کی ابتدا انیسویں صدی کے آخر میں ہوئی۔ اور ۱۹۱۴ء تک سارے افریقہ کے حصے بخرے ہو چکے تھے۔

آج کا افریقہ

طرابلس
مراکو
الجیریا
لیبیا
مصر
سپینش
اسلامی
جمہوریہ
جمہوریہ سوڈان
نائیجر
چاڈ
سوڈان
فرانسیسی سماحی لینڈ
برطانوی سماحی لینڈ
سینگل
گیمبیا
پرتگالی گنی
سیرالیون
لائبیریا
گھانا
نائیجیریا
ڈاہومے
اپینی گنی
کیمرون
کانگو
یوگنڈا
کینیا
زنجبار
ٹنگانیکا
تنزانیہ
انگولا
زمبیا
موزمبیق
ملاوی
سوازی لینڈ
بوتولینڈ
جنوبی افریقہ
افریقہ کی تاریخی مملکتیں
نوآزاد مملکتیں
سفید فام اقلیت کی مملکتیں
پرتگالی مقبوضات
برطانوی مقبوضات جو آزاد ہونے والے ہیں۔
عرب افریقہ جو دنیائے عرب میں شامل ہے۔

جغرافیائی اعتبار سے افریقہ مندرجہ ذیل خصوصیات کا حامل ہے۔

۱۔ صحرائے صحارا ——— یہ دنیا کا سب سے بڑا ریگستان ہے جو شرقاً غرباً بحر اوقیانوس سے بحر قلزم تک چلا گیا ہے اور شمالاً جنوباً اس کی چوڑائی کہیں بھی ایک ہزار میل سے کم نہیں ہے۔ یہ صحرا شمالی افریقہ کو بقیہ افریقہ سے جدا کرتا ہے۔ اگر یہ صحرا درمیان میں حائل نہ ہوتا تو مصر اور کارتھیج کی تہذیبیں سارے افریقہ میں پھیل جاتیں اور افریقہ وحشی اقوام کا براعظم نہ ہوتا۔

۲۔ افریقہ کا ساحل بیرونی دنیا کے لوگوں کو آسانی سے براعظم میں داخل ہونے نہیں دیتا۔ تقریباً تمام ساحل سپاٹ ہے اور اس میں قدرتی بندرگاہیں نہیں ہیں۔ ساحل پر عموماً تند و تیز ہوائیں چلتی رہتی ہیں۔ ساحل پر قدم رکھنے کے بعد یا تو ریگستان نظر آتا ہے یا دلدل اور جنگل دکھائی دیتے ہیں۔

۳۔ خط استوا افریقہ کے عین وسط سے گزرتا ہے اس لئے تقریباً تمام براعظم استوائی یا ٹراپیکل آب و ہوا کا حامل ہے۔ خط استوا کے دونوں طرف گھنے برساتی جنگلات ہیں۔ اس کے بعد سوانا کے وسیع میدان یا پلیٹو ہیں۔ پھر ریگستان اور ریگستان ختم ہونے پر سمندر کے نزدیک تھوڑا سا معتدل آب و ہوا کا علاقہ ہے۔

مندرجہ بالا خصوصیات کی وجہ سے افریقہ باقی دنیا سے علیحدہ رہا۔ وہاں تہذیب کی کرنیں نہیں پہنچیں، آبادی نہیں بڑھی اور وہاں کے لوگ انیسویں صدی میں دوسروں کے ظلم و ستم اور استحصال کا شکار ہو گئے۔

افریقہ کی آبادی

افریقہ میں آبادی بہت کم ہے۔ زیادہ آباد علاقوں میں بھی فی مربع میل آبادی اتنی نہیں ہے جتنی کہ ایشیا کے کم آباد علاقوں میں ہے۔ شمالی افریقہ کو چھوڑ کر بقیہ افریقہ کی کل آبادی ۴ کروڑ ہے جو دنیا کی کل آبادی کا صرف پانچ فی صد ہے۔ ۴ کروڑ کی اس آبادی میں ۹۶ فی صد حبشی، ۲½ فی صد یورپین باشندے اور ½ فی صد دوسرے لوگ ہیں۔ ان دوسرے لوگوں میں عرب، ایشیائی اور "ریگین" لوگ (یعنی افریقی اور یورپی میاں بیوی کی اولاد) شامل ہیں۔ یورپی باشندوں کی کل تعداد ۳۵ لاکھ ہے۔ اس آبادی کا ۸۰ فی صد جنوبی افریقہ اور جنوبی رہوڈیشیا میں آباد ہے۔ باقی ملکوں میں یورپی لوگ آبادی کا ۳ فی صد بھی نہیں ہیں۔ جنوبی افریقہ، جنوبی رہوڈیشیا اور کینیا میں یورپی باشندوں کی اکثریت مستقل طور پر زمینوں پر آباد ہے۔ یہ لوگ ان ملکوں کو اپنا ملک سمجھتے ہیں۔ کانگو (لیوپولڈول) اور شمالی رہوڈیشیا میں یورپی باشندوں کی اکثریت صنعتوں کانوں اور تجارتی اداروں سے متعلق ہے اور افریقہ میں ان کی سکونت غیر مستقل ہے۔ دوسرے غیر افریقی لوگ خصوصاً ایشیائی باشندے زیادہ تر جنوبی افریقہ، ٹنگانیکا اور کینیا میں رہتے ہیں۔ یہ لوگ زیادہ تر دکاندار ہیں اور ان کی سکونت مستقل ہے۔ جنوبی افریقہ میں یہ لوگ بھی نسلی امتیاز کے شکار ہیں۔ البتہ آزادی سے پہلے کینیا اور ٹنگانیکا میں انگریزوں نے انہیں ضرورت سے زیادہ سیاسی اور معاشی مراعات دے رکھی تھیں۔ اس لئے حبشی عوام ان لوگوں کو سامراج کا پٹھو سمجھتے ہیں۔ عرب زیادہ تر زنجبار اور کینیا کے ساحل پر آباد ہیں۔

افریقی ریاستوں کے رقبہ اور آبادی کا خاکہ مندرجہ ذیل ہے۔

آبادی

اسم مملکت	رقبہ مربع میل میں	مجموعی آبادی	ثقل آبادی فی مربع میل	نسلی تناسب — فیصد میں		
				یوروپین	دیگر غیر افریقی باشندے	افریقی
افریقی آزاد مملکتیں						
تاریخی مملکتیں						
ابسینیا	۲۹۰۰۰۰ مربع میل	۱۲۰۰۰۰۰۰ نفوس	۴۰۶۸ نفوس فی مربع میل	نامعلوم	نامعلوم	نامعلوم
لائبیریا	۴۳۰۰۰ " "	۲۵۰۰۰۰۰ "	۵۸۶۱ "	۰۰۴ فی صد	بہت کم	۹۹۹۹۶ فی صد
نوآزاد مملکتیں						
گھنا	۹۲۰۰۰ " "	۴۸۹۴۰۰۰ "	۵۲۶۲ "	۰۱۴ "	۰۰۴ فی صد	۹۹۹۸۲ "
نائجیریا	۳۷۳۰۰۰ " "	۲۲۵۷۱۰۰۰ "	۸۷۶۳ "	۰۰۵ "	بہت کم	۹۹۹۹۵ "
سومالیہ	۲۲۰۰۰۰ " "	۱۲۵۰۰۰۰ "	۶ "	۰۰۴۵ "	بہت کم	۹۹۹۵۵ "
گنی	۱۰۶۰۰۰ " "	۲۲۶۱۰۰۰ "	۲۱۲۳ "	۰۰۳ "	بہت کم	۹۹۹۷ "
ٹوگولینڈ	۲۲۰۰۰ " "	۱۰۳۰۰۰۰ "	۴۶۲۸ "	۰۰۱ "	بہت کم	۹۹۹۹ "
کیمرونس	۱۶۶۰۰۰ " "	۳۲۰۰۰۰۰ "	۱۸۶۵ "	۰۰۴	بہت کم	۹۹۹۶ "
سینگل	۸۱۰۰۰ " "	۲۰۹۲۰۰۰ "	۲۵۶۸ "	۰۱۶ "	بہت کم	۹۸۶۴ "
سوڈانی جمہوریہ	۴۵۱۰۰۰ " "	۳۳۴۷۰۰۰ "	۷۰۴ "	۰۰۲ "	بہت کم	۹۹۹۸ "
بالائی وولٹا	۱۰۶۰۰۰ " "	۳۱۰۹۰۰۰ "	۲۹۲۳ "	۰۰۱ "	بہت کم	۹۹۹۹ "
داہومے	۴۴۰۰۰ " "	۱۵۳۵۰۰۰ "	۳۴۶۹ "	۰۰۱ "	بہت کم	۹۹۹۹ "
موری ٹانیا	۴۱۶۰۰۰ " "	۵۶۷۰۰۰ "	۱۶۴ "	۰۰۱ "	بہت کم	۹۹۹۹ "
نائجر	۴۹۵۰۰۰ " "	۲۱۲۷۰۰۰ "	۴۶۳ "	۰۰۱ "	بہت کم	۹۹۹۹ "
آئیوری کوسٹ	۱۲۳۰۰۰ " "	۲۱۷۰۰۰۰ "	۱۷۶۶ "	۰۰۲۵ "	بہت کم	۹۹۹۷۵ "
چاڈ	۴۹۶۰۰۰ " "	۲۲۵۲۰۰۰ "	۴۶۵ "	۰۰۲۵ "	بہت کم	۹۹۹۷۵ "

وسطی افریقی جمہوریہ	۲۲۸۰۰۰ مربع میل	۱۰۸۲۰۰۰ نفوس	۴۶ نفوس فی مربع میل	۶۵ فی صد	بہت کم	۹۹۶۵ فی صد
جمہوریہ کانگو (فرنچ)	۱۳۲۰۰۰ " "	۶۹۵۰۰۰ "	۵۶۳ "	۶۵ "	بہت کم	۹۹۶۵ "
گیبون	۱۰۳۰۰۰ " "	۴۰۷۰۰۰ "	۳۶۹ "	۶۵ "	بہت کم	۹۹۶۵ "
سیرالیون	۳۰۰۰۰ " "	۱۸۵۸۰۰۰ "	۶۱۲۹ "	۶۰۵ "	۶۱ فی صد	۹۹۶۸۴ "
یوگنڈا	۸۰۰۰۰ " "	۵۳۵۶۰۰۰ "	۶۷۶۰ "	۶۱ "	۶۹ "	۹۹۶۰۰ "
تنزانیا	۳۴۳۷۲۶ " "	۸۴۶۰۰۰ "	۲۴۶۹ "	۶۳ "	۱۶۰ "	۹۸۶۷ "
کینیا	۲۲۰۰۰ " "	۶۰۴۸۰۰۰ "	۲۷۶۵ "	۶۸ "	۳۶۰ "	۹۹۶۲ "
کانگو	۹۰۵۰۰۰ " "	۱۲۶۶۶۰۰۰ "	۱۴۶۰ "	۶۸ "	بہت کم	۹۹۶۲ "
یورنڈا بورنڈی	۲۱۰۰۰ " "	۴۱۱۱۰۰۰ "	۱۹۵۶۸ "	۶۱ "	۶۱ فی صد	۹۹۶۸ "
زمبیا	۲۸۸۰۰۰ " "	۲۱۱۰۰۰۰ "	۷۶۳ "	۳۶۱ "	۶۳ "	۹۹۶۶ "
ملاگاسی	۲۲۷۶۰۲ " "	۴۷۰۰۰۰۰ "	۲۱۶۰ "	نامعلوم	نامعلوم	نامعلوم
ملاوی	۳۷۰۰۰ " "	۲۵۷۶۰۰ "	۶۹۲۶ "	۶۳ "	۶۴ فی صد	۹۹۶۳ "
سفید فام اقلیت کی مملکتیں						
جنوبی افریقہ	۷۹۰۰۰۰ " "	۱۳۰۶۶۰۰۰ "	۱۶۶۵ "	۲۰۲۶ "	۱۱۲۲ "	۹۸۹۲ "
جنوبی رہوڈیشیا	۱۵۰۰۰۰ " "	۲۲۹۰۰۰۰ "	۱۵۶۳ "	۷۶۷ "	۶۶ "	۹۱۶۷ "
یورپی طاقتوں کے مقبوضات						
انگولا	۴۸۱۰۰۰ " "	۴۱۴۵۰۰۰ "	۸۶۶ "	۱۶۹ "	۶۷ "	۹۷۶۴ "
موزمبیق	۲۹۸۰۰۰ " "	۵۷۳۳۰۰۰ "	۱۹۲۲ "	۶۹ "	۶۷ "	۹۸۶۴ "
پرتگالی گنی	۱۳۹۴۸ " "	۸۴۴۱۰۰۰ "	۵۰ "	نامعلوم	نامعلوم	نامعلوم
ساؤ تومے اور پرنسپی	۳۷۲ " "	۶۱۰۰۰ "	۱۶۴ "	"	"	"
جزیرے مقبوضہ پرتگال	۹۰۷۱ " "	۶۴۰۰۰ "	۶ "	"	"	"
سومالی لینڈ مقبوضہ فرانس	۶۸۰۰۰ " "	۶۴۰۰۰۰ "	۹ "	"	"	"
سومالی لینڈ مقبوضہ برطانیہ	۲۹۳۴۲۰ " "	۱۱۰۰۰۰۰ "	۴ "	"	"	"
بوتولینڈ بچوانہ لینڈ	۱۰۸۲۵ " "	۲۱۴۰۰۰ "	۲۰ "	"	"	"
سوازی لینڈ مقبوضہ برطانیہ						
گنی مقبوضہ اسپین						

افنی مقبوضہ اسپین	۸۲ مربع میل	۱۴۱۰۰۰ نفوس	۷۲ انفوس فی مربع میل	نامعلوم	نامعلوم	نامعلوم
اسپینی صحارا	۸۳۰۰۰ "	۱۰۶۱۵۰ "	۱ "	"	"	"

افریقہ کا روایتی تمدن افریقہ کی وحشت اور بربریت کے قصے سننے والوں کو یہ بات عجیب سی معلوم ہو گی کہ افریقہ کا بھی کوئی روایتی تمدن ہے۔ افریقہ رقبہ کے لحاظ سے دنیا کا دوسرا بڑا براعظم ہے اور اس کی آغوش میں کئی سو نسلیں اور قومیں آباد ہیں۔ گو سیاہ فام حبشیوں کی اکثریت ہے لیکن یورپین، ایشائی، عرب، یہودی، عیسائی، مسلمان، ہندو، سکھ غرض کہ ہر نسل، قوم اور مذہب کے لوگ افریقہ میں مل جائیں گے۔ بیرونی دنیا سے آکر جو لوگ افریقہ میں بس گئے ہیں ان کی تہذیب و تمدن پر مقامی افریقیوں کا خاص اثر نہیں پڑا ہے البتہ افریقیوں کو ضرور انہوں نے ہر لحاظ سے متاثر کیا ہے۔ انیسویں صدی میں جب یوروپی نوآبادکار افریقہ میں داخل ہوئے تو انہیں تمام افریقہ وحشی نظر آیا حالانکہ تمام افریقہ وحشی نہیں تھا اور جو افریقہ وحشی تھا وہ بھی اتنا وحشی نہیں تھا جتنا کہ یوروپی نوآبادکار سمجھے تھے۔

افریقہ کے روایتی تمدنوں کو سمجھنے اور انہیں ایک دوسرے سے ممیز کرنے کے لئے مندرجہ ذیل تشکیلی عناصر پر نظر رکھنی چاہیئے۔

۱۔ طرز معاشرت ۲۔ مذہب ۳۔ سیاسی نظام

ہرسکوٹز نے طرز معاشرت کی بنیاد پر افریقہ کو مندرجہ ذیل معاشروں میں تقسیم کیا ہے۔

۱۔ گلہ بان معاشرے جو مشرقی، وسطی اور جنوبی افریقہ میں پائے جاتے ہیں۔

۲۔ زراعتی معاشرے جو مغربی افریقہ، کانگو، ساحلی گنی اور مغربی سوڈان میں ہیں۔

گلہ بان معاشروں میں گذر بسر کا خاص ذریعہ مویشی کے گلے ہیں۔ جس کے پاس جتنے زیادہ مویشی ہوتے ہیں وہ اتنا ہی امیر اور باعزت سمجھا جاتا ہے۔ یہ معاشرے اپنی محدود ضروریات کی وجہ سے خود کفیل ہوتے ہیں۔ تجارتی لین دین کی ضرورت نہیں۔ چھوٹے چھوٹے گاؤں بنا کر رہتے ہیں۔ اگر چارہ کم ہو جائے تو گاؤں کا گاؤں کسی دوسری جگہ جا بستا ہے۔ ان علاقوں میں بڑے قصبے یا شہر معدوم ہیں۔ ان معاشروں میں بزرگی اور وراثت سیاسی نظام کی بنیاد ہیں۔ زراعتی معاشرہ کی آبادی خانہ بدوش نہیں ہوتی۔ یہ لوگ اپنی اراضی کے نزدیک رہتے ہیں۔ ان کی بستیاں گنجان ہوتی ہیں۔ پیداوار کسان کی ضرورت سے زیادہ ہوتی ہے وہ پیداوار کا تبادلہ دوسری اشیاء سے کرتا ہے۔ اس لئے معاشرے میں تجارتی لین دین اور پیشہ وارانہ تقسیم پائی جاتی ہے۔ منڈیاں، قصبے اور شہر وجود میں آتے ہیں اور معاشرہ معاشی بنیادوں پر طبقوں میں تقسیم ہو جاتا ہے۔ چنانچہ مغربی سوڈان کے اس علاقہ میں ایک زمانہ وہ بھی تھا جب کہ حبشیوں کی سلطنتیں قائم تھیں۔ یہ سلطنتیں ازمنہ وسطیٰ میں قائم ہوئی تھیں۔ ان میں سے بعض تو انیسویں صدی تک قائم رہیں۔ گھانا اور مالی نے انہیں سلطنتوں کے نام پر اپنے نام رکھے ہیں۔ الغرض افریقہ میں جہاں کہیں بھی زراعتی معاشرہ تھا وہاں جاگیردارانہ معاشی و سیاسی نظام قائم ہو چکا تھا۔

مغرب کا اثر تمدنی معاشروں کی مندرجہ بالا تقسیم مغربی تسلط سے قبل کے زمانہ میں تھی۔ لیکن مغربی تسلط کے بعد افریقہ میں بیرونی تہذیبوں اور تمدنوں کے اثرات کی گویا ایک کھچڑی پکنے لگی۔ فیض احمد فیض نے اپنے ایک حالیہ مضمون AFROASIAN "افرو ایشیا کے تمدنی مسائل" (CULTURAL PROBLEMS) میں افرو ایشیائی تمدن پر مغربی اثرات سے بحث کی ہے۔ تمدن کے متعلق وہ لکھتے ہیں کہ "انسانی معاشرہ میں تمدن کے دو خاص پہلو ہوتے ہیں۔ ان میں سے ایک خارجی اور بدیہی رخ ہوتا ہے اور دوسرا داخلی اور نظریاتی۔ تمدن کی خارجی شکلیں خواہ وہ معاشرتی ہوں یا فنی، دراصل داخلی اور نظریاتی پہلو کی ترجمان ہوتی ہیں۔ اور تمدن کے یہ دونوں پہلو کسی سماجی نظام کے لازمی اجزا کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جب اس نظام میں کوئی تبدیلی آتی ہے تو تمدن کے ان پہلوؤں میں بھی تبدیلی رونما ہوتی ہے اور اس کے برعکس یہ تمدنی پہلو سماجی نظام میں تبدیلیاں لانے میں ممد و معاون ہوتے ہیں اس لئے تمدنی مسائل کا مطالعہ، ان کی تفہیم اور ان کا حل سماجی مسائل یعنی سیاسی و معاشی تعلقات کے مسائل سے "علیحدہ ناممکن ہے"۔

اس تمہید کے بعد فیض صاحب نے افرو ایشیائی تہذیب و تمدن کے مسائل کے متعلق لکھا ہے کہ "عام طور پر یہ تہذیب و تمدن کی رکی ہوئی نشوونما کے مسائل ہیں جو سامراجیوں اور غیر ملکی نوآبادکاروں کے تسلط اور دقیانوسی سماجی ڈھانچہ کی وجہ سے پیدا ہوئے ہیں۔ یہ بات سمجھنے کے لئے زیادہ وضاحت کی ضرورت نہیں۔ مغربی سامراج نے ایشیا، افریقہ اور لاطینی امریکہ پر سولہویں صدی اور انیسویں صدی کے درمیان غلبہ حاصل کر لیا۔ ان میں سے کچھ ملک کافی ترقی یافتہ جاگیردارانہ معاشروں کے حامل تھے اور ان معاشروں میں ایک ترقی یافتہ جاگیردارانہ تمدن کی قدیم روایات رائج تھیں۔ اس کے برعکس اکثر معاشرے ابتدائی قبائلی دور سے آگے نہیں بڑھ سکے تھے۔ سامراجی غلبہ کا نتیجہ یہ ہوا کہ مغلوب معاشروں کا عمرانی اور تمدنی ارتقاء اس مقام سے آگے نہیں ہو سکا جہاں وہ مغربی تسلط کے وقت تھا۔ اور اس وقت تک رکا رہا جب تک کہ انہیں مغربی غلبہ سے نجات نہیں مل گئی"۔

اس مضمون کے آخر میں فیض صاحب فرماتے ہیں کہ نوآزاد افرو ایشیائی ملکوں کے تمدنی مسائل میں رکا ہوا تمدنی ارتقاء، دولت کی غیر منصفانہ تقسیم، داخلی تضاد اور مغرب کی تقلید خاص ہیں اور یہ مسائل ایک پس ماندہ سماجی ڈھانچہ کی تنظیم اور اقدار سے متعلق ہیں۔ اس لئے ان کے خیال میں یہ مسائل اسی وقت حل ہو سکتے ہیں جب کہ قومی آزادی کے سیاسی انقلاب کے بعد معاشرہ کے معاشی اور معاشرتی نظام میں بھی انقلاب آئے اور اس طرح صحیح معنوں میں آزادی کی تکمیل ہو جائے۔

گو افریقہ پر مغربی سامراج کا سیاسی غلبہ کم عرصہ تک رہا لیکن اس کے اثرات جتنے گہرے اور نمایاں افریقہ میں ہیں اتنے اور کہیں نہیں۔ ایشیا کی پرانی تہذیبوں نے مغربی تہذیب و تمدن کے مقابلہ میں اپنی انفرادی حیثیت قائم رکھی، مغربی تہذیب کو صرف اونچے طبقوں نے قبول کیا اور عوام میں اس کی جڑیں مضبوط نہ ہو سکیں، لیکن افریقہ میں سوائے ان علاقوں کے جہاں پہلے اسلام پھیل چکا تھا، مغربی تہذیب و تمدن کی تقلید شروع ہو گئی۔

مغربی ملکوں نے ۱۸۸۵ء سے افریقی علاقوں پر قبضہ کرنا شروع کیا۔ اس سے پہلے افریقی معاشروں پر مندرجہ ذیل بیرونی عناصر اپنے اثرات ڈال چکے تھے۔

۱۔ دسویں صدی سے شمالی افریقہ کے ملکوں اور صحارا کے جنوبی علاقوں کے درمیان رابطہ شروع ہوگیا تھا۔ شمالی افریقہ کے قافلے ساحل گنی تک جاتے تھے۔ اس رابطہ کا نتیجہ یہ ہوا کہ رفتہ رفتہ مغربی سوڈان کے لوگ مسلمان ہوگئے، تجارتی تعلقات میں اضافہ ہوا اور مغربی سوڈان کے علاقہ میں کئی سلطنتیں قائم ہوگئیں۔

۲۔ سولہویں صدی کی ابتدا میں راس امید پر سب سے پہلے یوروپ کے جن لوگوں نے قدم رکھا وہ ولندیزی نوآبادکار تھے۔ بعد میں وہ شمال کی طرف چلے گئے۔ اور وہاں ان کا سامنا بانتو قبیلے کے حبشیوں سے ہوا جو اس زمانے میں جنوب کی طرف آرہے تھے۔

۳۔ بیرونی دنیا سے افریقی عوام کا رابطہ زیادہ تر "بردہ فروشی" کے باعث ہوا۔ امریکہ کی دریافت کے بعد اسپینی حکمرانوں نے لاکھوں کی تعداد میں سرخ ہندوستانیوں کو مار ڈالا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ میلوں وسیع و عریض کھیتوں پر کام کرنے کے لیے مزدور نہیں ملتے تھے۔ اس عرصہ میں پرتگالی، ولندیزی، ڈانش، فرانسیسی اور انگریز نوآبادکار بھی امریکہ پہنچ کر بڑے بڑے علاقوں پر قابض ہو گئے لیکن زمین پر کام کرنے والوں کا قحط تھا، چنانچہ یہ لوگ افریقہ سے حبشیوں کو پکڑ کر لے جانے لگے تاکہ ان سے کام لیا جا سکے۔ سائبیریا سے کر دیائے نائجر کے دہانے تک ساحل پر قلعے اور تجارتی چوکیاں قائم کی گئیں۔ یہاں سے سفید فام بردہ فروش اندرونی علاقوں میں جاتے اور سیاہ فام حبشیوں کو پکڑ کر امریکہ لے جاتے وہاں انہیں سفید فام نوآبادکاروں کے ہاتھ فروخت کر دیا جاتا افریقہ کے مشرقی ساحل پر عرب بردہ فروش سرگرم عمل ہو گئے۔ وہ زنجبار سے افریقہ کے مشرقی ساحل پر جاتے اور حبشیوں کو پکڑ کر مشرقِ وسطیٰ کے بازاروں میں فروخت کر دیتے۔ نارمن لیزنے لکھا ہے کہ کم از کم اسی لاکھ حبشی امریکی نوآبادکاروں کو فروخت کئے گئے اور اس تعداد سے کم از کم پانچ گنا بردہ فروشوں کے حملوں کے دوران یا بحر اوقیانوس کے سفر میں مارے گئے۔ حبشیوں کی فروخت کا یہ سلسلہ تقریباً تین صدی سے زیادہ جاری رہا اور اس وقت ختم ہوا جب مغربی نوآبادکاروں نے افریقہ کے حصے بخرے کر لئے اور انہیں خود افریقہ میں سیاہ فام مزدوروں کی ضرورت پیش آگئی۔

۴۔ پندرہویں صدی میں پرتگالیوں نے انگولا اور موزمبیق کے ساحلوں پر قبضہ کر لیا تھا لیکن وہ اندرونی علاقوں پر غلبہ نہیں پا سکے تھے۔

۵۔ افریقہ کے مشرقی ساحل پر پہلی صدی عیسوی میں عرب تاجروں نے اپنی چوکیاں اور بستیاں قائم کر لی تھیں۔ بعد میں عربوں نے یہاں سیاسی غلبہ بھی حاصل کر لیا۔ وہ یہاں سے ہاتھی دانت، گینڈے کے سینگ اور غلام برآمد کرتے اور سونا لے جا کر ہندوستان کو بھیجتے تھے۔ یہاں اس سے تلواریں بنائی جاتی تھیں۔ انیسویں صدی کے وسط میں عمان کے سلطان نے زنجبار کو اپنا دارالحکومت بنا لیا اور پھر وہ یہیں کا ہو کے رہ گیا۔

انیسویں صدی کے آخر تک بیرونی دنیا سے افریقی باشندوں کا رابطہ بہت کم تھا لیکن مغربی غلبہ کی تکمیل کے بعد یہ رابطہ حاکم و محکوم کے تعلق میں تبدیل ہوگیا۔ مغربی غلبہ سے جو اثرات مرتب ہوئے ان کے تجزیہ کے لئے مندرجہ ذیل باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہے۔

۱۔ مغربی حکمرانوں کا مقصد افریقہ کے پس ماندہ عوام کی بھلائی نہیں بلکہ ان کا معاشی اور سیاسی استحصال تھا۔

۲۔ افریقہ کے مختلف علاقوں پر مختلف یوروپی طاقتوں نے قبضہ کیا تھا اس لئے استحصال کے طریقے یعنی معاشی اور سیاسی پالیسیاں

ہر جگہ اور ہر زمانے میں یکساں نہیں تھیں چنانچہ مغربی اثرات ہر جگہ یکساں مرتب نہیں ہوئے۔

۳۔ مغربی اثرات کی گہرائی اور گیرائی کا اندازہ لگانے کے لیے یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ مغربی تسلط کے وقت ایک خاص تمدنی وحدت کے عوام سیاسی، معاشی اعتقادی ارتقا کی کس منزل پر تھے۔

مندرجہ بالا باتوں کو دھیان میں رکھ کر ہر افریقی تمدنی وحدت پر مغربی اثرات کی تفصیل اس مضمون کی حدود سے باہر ہے تاہم افریقہ کی موجودہ سیاست کو سمجھنے کے لئے ایک عمومی جائزہ کافی ہوگا۔

حکومت کے طبقاتی کردار کی بنیاد پر افریقی سیاستوں کی تقسیم مندرجہ ذیل ہے۔

۱۔ دیسی حبشی حکومت جس کی واحد مثال اتھوپیا ہے۔

۲۔ غیر ملکی حبشی حکومت جس کی واحد مثال لائبیریا ہے۔

۳۔ غیر ملکی یورپین اقلیت کی حکومت (جنوبی افریقہ اور جنوبی روڈیشیا)

۴۔ نو آزاد مملکتیں جہاں تعلیم یافتہ حبشی برسر اقتدار ہیں۔

۵۔ نو آبادیات جو ہنوز یورپی طاقتوں کی غلام ہیں۔

۱۔ اتھوپیا میں ازمنہ وسطیٰ سے ملوکیت قائم ہے۔ شاہی حکمراں اخراقبیلے سے تعلق رکھتے ہیں۔ جو اقلیت میں ہے۔ شاہی خاندان نے دانستہ ملک کو پس ماندہ رکھا ہے اور مغرب سے وہی چیزیں قبول کی ہیں جو حکمران طبقہ کے مفاد میں ہیں یا ہو سکتی ہیں۔

۲۔ لائبیریا میں ۱۸۴۸ء میں امریکہ کے حبشی غلاموں نے اپنی حکومت قائم کی تھی۔ ان لوگوں نے مقامی حبشی عوام پر اسی طرح حکومت کی ہے جس طرح سفید فام نو آبادکار دوسروں علاقوں میں کرتے رہے ہیں۔

۳۔ جنوبی افریقہ میں یورپین اقلیت کی حکومت ہے۔ مادی اعتبار سے یہاں وہ تمام ترقی ہوئی ہے جو مغربی نظام سرمایہ داری کا طرۂ امتیاز ہے۔ سیاسی اعتبار سے نسلی امتیاز اور اکثریت پر اقلیت کے ظلم و ستم کی مثال بیسویں صدی میں جنوبی افریقہ کے علاوہ کہیں اور نہیں ملتی۔ ۱۹۶۵ء میں جنوبی روڈیشیا کی سفید فام اقلیت نے برطانیہ سے قطع تعلق کر کے حبشی اکثریت پر اپنی حکومت قائم کر لی ہے اور یہاں بھی عنقریب وہی کچھ ہونے والا ہے جو جنوبی افریقہ میں ہو چکا ہے۔

۴ اور ۵۔ نو آزاد مملکتوں اور نو آبادیات میں مغرب کے سیاسی اور معاشی اثرات کا زیادہ تر انحصار حکمران طاقت کی سیاسی اور معاشی حکمت عملیوں پر رہا ہے۔ حکمران طاقتوں نے ان علاقوں میں وہ معاشی نظام رائج کیا جس سے ان کے مقاصد استحصال پورے ہوتے تھے۔ ان مقاصد کی تکمیل کے لئے ضروری تھا کہ ذرائع حمل و نقل کو ترقی دی جائے۔ ضروری کارخانے قائم کئے جائیں اور دیہی آبادی کو شہری مرکزوں میں لایا جائے۔ ان معاشی اور سماجی تبدیلیوں کے پیش نظر سیاسی نظام میں بھی تبدیلی ضروری تھی لیکن یہ تبدیلی مغربی تسلط کے دور میں صرف اس حد تک اصلاحی تھی کہ ایک طرف حبشی تعلیم یافتہ طبقہ مطمئن ہو گیا۔ اور دوسری طرف سامراجی مفاد پر بھی کوئی زد نہ پڑی لیکن جب معاشی نظام نے عوام میں قومی آزادی کا شعور بیدار کر دیا تو محض سیاسی اصلاحات ناکافی ثابت ہوئیں اور مغربی طاقتوں کو سیاسی تسلط سے دست بردار ہونا پڑا۔

افریقہ کے قبائلی اور جاگیردارانہ معاشروں پر مغربی حکمرانوں نے سرمایہ دارانہ نظام مسلط کیا جس کے باعث مندرجہ ذیل تبدیلیاں رونما ہوئیں۔

۱۔ شہر وجود میں آئے اور دیہی آبادی شہروں میں منتقل ہونے لگی۔

۲۔ تجارت کو فروغ ہوا اور زمین، زراعتی پیداوار اور مزدور تجارتی جنس بن گئے۔

۳۔ مغربی تعلیم رائج ہوئی۔

شہری زندگی یورپین غلبہ سے پہلے افریقہ میں شہر نہیں تھے۔ شہری زندگی کی وجہ سے پیشہ دارانہ تقسیم وجود میں آئی اور شہروں میں رہنے والے حبشی اپنے پیشوں یا اجرتوں پر انحصار کرنے لگے۔ دیہی اور زرعی زندگی میں انہیں روزی کی جو ضمانت حاصل تھی وہ مفقود ہو گئی۔ اب وہ مغربی کارخانہ داروں یا تاجروں کے رحم و کرم پر زندگی بسر کرنے لگے۔ اس تبدیلی کی وجہ سے قبائلی اجتماعیت کی جگہ انفرادیت نے لے لی اور افراد میں عدم سلامتی کا احساس بڑھتا گیا۔ کچھ عرصہ بعد شہروں میں رہنے والے افریقی عوام میں بھی وہی طبقاتی اتحاد پیدا ہونے لگا جو صنعتی ملکوں کے مزدوروں میں پایا جاتا ہے۔

شہروں میں حبشی عوام نے مغربی طور طریقے دیکھے اور وہ آہستہ آہستہ مغربی تمدن کو قبول کرنے لگے۔ گو عام طور پر ہر شہر میں مندرجہ بالا اثرات رونما ہوئے لیکن ہر مغربی طاقت کی اپنی خاص حکمت عملی کے باعث اس عام کلیہ میں بھی تنوع پایا جاتا ہے اس لئے موٹے طور پر شہری ارتقاء کی چار قسمیں پائی جاتی ہیں۔ پہلی قسم فرانسیسی نوآبادیوں، برطانوی مغربی افریقہ اور ٹنگانیکا کے شہروں کی ہے۔ ان شہروں میں دیہی علاقوں سے آنے والے حبشی انفرادی حیثیت سے آئے اور ان کی قبائلی نوآبادیاں بنائی گئی۔ ایسے شہروں میں بلا امتیاز قبیلہ اور مذہب قومی تحریکات پروان چڑھنے لگیں۔

دوسری قسم برطانوی مقبوضہ مشرقی اور وسطی افریقہ کے شہروں کی ہے۔ ان شہروں میں سفید فام نوآبادکاروں کو اختیارات حاصل تھے۔ یہ لوگ حبشیوں کو سفید فام محلوں سے علیحدہ محلوں میں آباد کرتے تھے۔ اور ان کی نقل و حرکت سفید فام حکمرانوں کے اختیار میں تھی البتہ ان شہروں میں حبشی قبیلوں کو علیحدہ بستیوں میں آباد کیا گیا تھا۔

تیسری قسم کے شہر جنوبی افریقہ اور شمالی رہوڈیشیا کے صنعتی اور معدنیاتی علاقوں میں پائے جاتے ہیں۔ یہ قسم شہروں کی دوسری قسم سے اس اضافہ کے ساتھ مشابہ ہے کہ یہاں ہر قبیلہ کی بستی علیحدہ ہے اور اس بستی میں قبیلہ کے سردار کو آباد کیا گیا ہے۔ اس پالیسی کے مقاصد یہ تھے کہ مختلف قبیلے متحد ہو کر قومی تحریک میں منسلک نہ ہو سکیں۔ سرداروں کی مدد سے ان پر آسانی کے ساتھ حکومت کی جائے اور ان کا معاشی استحصال کیا جائے۔

چوتھی قسم بیلجین کانگو کے شہروں کی ہے جہاں سرکاری حکام کو مکمل اختیارات حاصل تھے۔ البتہ یہاں نہ قبیلوں کی علیحدہ بستیاں بنائی گئیں اور نہ ہی حبشیوں کی خاندانی وحدت کو توڑا گیا۔

صنعتی و تجارتی نظام کے اثرات یورپی غلبہ کے بعد جو بھی شہر وجود میں آیا وہ صنعتی یا تجارتی مرکز تھا۔ جنگل اور دیہات کے حبشی ان شہروں میں زیادہ تر مزدوروں کی حیثیت سے آباد ہوئے۔ اس کے باوجود مزدوروں کی کمی پوری نہ

ہوئی اور ایشیائی ملکوں خصوصاً ہندوستان سے مزدور درآمد کرنا پڑے۔ ہنرمند مزدور تو سارے کے سارے یوروپ اور ایشیا سے آئے۔ ان میں اکثر مزدور اپنے ملکوں کی مزدور جماعتوں (TRADE UNIONS) سے تعلق رکھتے تھے۔ ان لوگوں نے حبشی مزدوروں میں بھی وہ معاشی اور سیاسی شعور بیدار کیا جو یوروپ اور ایشیا کے مزدوروں میں تھا۔ اشتراکی نظریات کے لئے افریقی شہروں کی زمین بہت سازگار تھی کیونکہ ان شہروں کی آبادی شروع سے ہی دو معاشی طبقوں میں بٹی ہوئی تھی اور رنگ و نسل کے فرق نے طبقاتی تقسیم کو مزید اجاگر کر دیا تھا۔ یوروپ کے رائج کردہ سرمایہ داری نظام کے باعث شہروں میں آنے والے حبشیوں کو روزی کے وہ ذرائع ترک کرنے پڑے جو قبائلی یا جاگیری نظام میں اہم تھے۔ اب تمام اقدار روپیہ میں مرکوز ہو گئیں اور روپیہ انفرادی روزگار کے ذریعہ حاصل ہونے لگا اس لئے شہریں قبائلی اور جاگیری نظام کے بندھن یا تو بالکل ٹوٹ گئے یا ڈھیلے پڑ گئے۔ اس تبدیلی سے نئے معاشی اور سماجی طبقے وجود میں آئے۔ خاندانی برتری کی جگہ دولت کی برتری نے لے لی۔ مذہب کی اہمیت کم ہو گئی۔ لادینیت کو فروغ ہوا اور عوام الناس میں سیاسی شعور بیدار ہونے لگا۔

ابتداً افریقی شہروں میں ایک طرف بڑے بڑے یوروپین سرمایہ دار اور زمیندار تھے تو دوسری طرف حبشی مزدور اور کھیت مزدور؛ چھوٹے دکانداروں اور کاریگروں کا طبقہ مفقود تھا لیکن بعد میں یہ خلا ایشیائی اور یونانی (یونانی، لبنانی، قبرصی) دکانداروں اور تاجروں نے پر کر دیا۔ کیونکہ ان لوگوں کے مفاد سفید فام حکمران طبقہ سے وابستہ تھے اس لئے یہ عموماً حکومت وقت کا ساتھ دیتے رہے۔ البتہ جنوبی افریقہ میں نسلی امتیاز کے باعث ایشیائی اور ہندوستانی مزدوروں اور دکانداروں کو حبشیوں سے ہاتھ ملانا پڑا۔

افریقہ میں ہر جگہ صنعت و تجارت کا فروغ یکساں نہیں ہے۔ ایتھوپیا میں صنعت و تجارت کی ترقی نسبتاً کم ہوئی ہے۔ اس ملک کا معاشی نظام ہنوز زراعتی اور جاگیرداراند ہے۔

لائبیریا، جنوبی افریقہ اور جنوبی روڈیشیا میں صنعتی اور تجارتی ترقی نسبتاً زیادہ ہوئی ہے۔ لیکن اس سے عوام الناس کو کوئی فائدہ نہیں پہنچا۔ صنعت و تجارت کا نوے فی صد منافع حکمران طبقہ کی جیب میں چلا جاتا ہے۔ ان ملکوں میں معاشی بنیاد پر طبقاتی تقسیم بہت واضح نظر آتی ہے۔

مغربی افریقہ کے فرانسیسی اور برطانوی مقبوضات اور یوگنڈا میں صنعتی ترقی کم ہوئی ہے۔ یہاں آبادی کا بہت کم حصہ مزدور پیشہ ہے اور زیادہ تر لوگ تجارتی اعتبار سے منافع بخش فصلیں مثلاً کوکو، ناریل کا تیل ربر اور روئی پیدا کرتے ہیں۔

بیلجین کانگو میں معدنیات سے متعلق صنعتیں سفید فام مالکوں کے قبضہ میں تھیں اور آزادی کے بعد بھی ہیں۔ یہاں بھی شہروں میں سیاہ فام مزدوروں کی اکثریت ہے اور طوائف الملوکی کے سبب ان کی حالت ہنوز وہی ہے جو آزادی سے پہلے تھی۔

مغربی تعلیم سفید فام حکمرانوں نے افریقہ میں دانستہ تعلیم عام نہیں کی اس کے باوجود انہیں ایک ایسا تعلیم یافتہ طبقہ پیدا کرنا پڑا جو عوام کے سیاسی اور معاشی استحصال کے لئے استعمال کیا جا سکے لیکن کچھ عرصہ بعد یہی طبقہ انقلاب اور آزادی کا علمبردار بن کر سامنے آیا۔

مغربی تعلیم نے حبشیوں میں ایک نئے اونچے طبقہ کو جنم دیا۔ خصوصاً نوآزاد ملکوں میں اس طبقہ کی اہمیت بہت زیادہ ہے، کیونکہ ان ملکوں میں یہی وہ طبقہ ہے جس کے ہاتھ میں سیاست کی باگ ڈور ہے۔

مغربی تعلیم کے ضمن میں عیسائی مبلغوں کا ذکر لازمی ہے۔ افریقہ میں ان لوگوں کو اپنے مذہب کی اشاعت میں جتنی کامیابی ہوئی ہے، اتنی کہیں اور نہیں ہوئی۔ گو ایشیا میں گذشتہ تین صدیوں سے عیسائیوں کے تبلیغی ادارے کام کر رہے ہیں تاہم وہاں ۱۹۵۰ء تک صرف ایک فی صد لوگ عیسائی ہوئے ہیں لیکن افریقہ میں صرف پچھتر سال کے عرصہ میں کل آبادی کا سات فی صد لوگ عیسائی ہو گئے ہیں۔ اور بعض علاقوں میں تو عیسائیوں کی اکثریت ہے

عیسائی مبلغوں کو وہاں زیادہ کامیابی نہیں ہوئی جہاں پہلے سے اسلام پھیل چکا تھا البتہ وحشی اور بت پرست حبشی آسانی سے عیسائی بن گئے۔ سیفد فام قوموں نے سیاسی اور معاشی اعتبار سے انہیں پہلے ہی مغلوب کر لیا تھا اب وہ روحانی اعتبار سے بھی مغلوب ہو گئے۔ ان کے لئے عیسائیت نہ صرف ایک برتر مذہب تھا بلکہ وہ کنجی بھی تھی جس سے مادی ترقی کے دروازے کھل جاتے تھے۔

سیاسی شعبہ میں عیسائی حبشیوں کو اپنی تعداد سے کہیں زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ افریقہ میں عیسائی مبلغوں کو تعلیم اور درس و تدریس کے معاملوں پر تقریباً اجارہ داری حاصل رہی ہے اور انہوں نے خصوصاً عیسائیوں کو مغربی تعلیم دی ہے۔

عیسائیت کی تبلیغ اور مغربی تعلیم کی وجہ سے افریقہ کے روائتی معاشروں میں انقلابی اثرات رونما ہوئے ہیں۔ عیسائیت کو سب سے پہلے ان لوگوں نے قبول کیا جو قبائلی اور جاگیردارانہ معاشروں میں پست طبقوں سے تعلق رکھتے تھے۔ مغربی تعلیم حاصل کرنے کے بعد سامراجی نظام حکومت میں ان لوگوں کا رتبہ بڑھ گیا اور اکثر تو ایسا ہوا کہ یہ لوگ ان علاقوں میں حکومت کے کارندے مقرر ہو گئے جہاں ان کے روایتی قبائلی سرداروں کی غلامی میں زندگی بسر کرتے تھے۔

افریقہ میں عیسائی مذہب ایک مذہبی وحدت کی حیثیت سے نہیں پھیلا۔ کہیں رومن کیتھولک مبلغ تھے تو کہیں پروٹسٹنٹ۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ افریقی حبشی بھی مختلف عیسائی فرقوں میں بٹ گئے جہاں ایک ہی قبیلے یا معاشرے میں مذہبی تفریق پیدا ہو گئی ہے وہاں اس قبیلے یا معاشرے کی یکجہتی یا وحدت کو نقصان پہنچا ہے لیکن قبائلی وحدت کو قائم رکھنے کے لئے مذہبی رواداری پیدا کرنے کی شعوری کوشش بھی جاری ہے۔ جہاں لوگوں نے من حیث القبیلہ ایک ہی فرقہ کا مذہب اختیار کر لیا ہے۔ وہاں دوسرے مختلف مذہب والے قبیلوں سے اختلاف میں زیادہ شدت پیدا ہو گئی ہے۔ افریقہ میں حبشی آبادی کی مذہبی تقسیم فی صد کے حساب سے مندرجہ ذیل ہے۔

نام ملک	مسلم	پروٹسٹنٹ	رومن کیتھولک	دیگر مذاہب
اتھوپیا	۳۱ فی صد	۳۰ فی صد	ایک فی صد سے کم	۳۹ فی صد
لائبیریا	۲۰ "	۳ "	۱ فی صد	۷۶ " "
گھانا	۵ "	۸ "	۶ "	۸۱ " "
نائجیریا	۲۴ "	۴ "	۲ "	۶۰ " "
سومالیہ	۹۹ "	ایک فیصد سے کم	ایک فی صد سے کم	ایک فی صد سے کم
ڈگولینڈ	نامعلوم	۳ فی صد	۱۱ فی صد	۸۶ فی صد
کیمرونس	۳ فی صد	۵ "	۱۵ "	۷۷ "

نام ملک	مسلم	پروٹسٹنٹ	رومن کیتھولک	دیگر مذاہب
فرانسیسی مغربی افریقہ	۳۴ فی صد	۱ فی صد	۲ فی صد	۶۳ فی صد
فرانسیسی خط استوائی افریقہ	۳۰ "	۳ "	۷ "	۶۰ "
سیرالیون	۱۱ "	۳ "	۵ "	۸۱ "
یوگنڈا	۲ "	۶ "	۱۸ "	۷۳ "
ٹنگانیکا	۱۹ "	۵ "	۹ "	۶۷ "
کینیا	۴ "	۶ "	۵ "	۸۵ "
بلجین کانگو	ایک فی صد سے کم	۱۰ "	۲۰ "	۷۰ "
روانڈا اوروندی	"	نامعلوم	۲۳ "	۷۷ "
جنوبی افریقہ	"	۴۳ فی صد	۴ "	۵۳ "
جنوبی روہوڈیشیا	"	۱۰ "	۳ "	۸۷ "
زمبیا	"	۸ "	۱۴ "	۷۸ "
نیاسالینڈ	۹ فی صد	۲۲ "	۱۱ "	۵۸ "
انگولا	ایک فی صد سے کم	۴ "	۱۹ "	۷۷ "
موزمبیق	۲ فی صد	۱ "	۳ "	۹۴ "

مغربی تعلیم کے اثرات ہر علاقے میں یکساں نہیں ہیں۔ یہ اس وجہ سے ہوا کہ تعلیم سے متعلق مغربی طاقتوں کی حکمت عملیاں مختلف رہی ہیں۔

جنوبی افریقہ، جنوبی روہوڈیشیا اور بیلجین کانگو میں ابتدائی تعلیم عام، ثانوی تعلیم محدود اور اعلیٰ تعلیم بہت زیادہ محدود تھی۔ جنوبی افریقہ میں تو حبشی طالب علموں کا نصابِ تعلیم بھی نسلی امتیاز کی پالیسی کے پیشِ نظر بنایا گیا ہے۔

بلجین کانگو میں معدنی وسائل کی بہتات لیکن ماہرین کی کمی کے باعث تکنیکی، تجارتی سکول کھولے گئے جن کا مقصد ماہر مزدور دست کار اور کلرک پیدا کرنا تھا۔ مشرقی افریقہ کے برطانوی مقبوضات میں تعلیم زیادہ محدود رہی ہے البتہ یوگنڈا اور مغربی افریقہ کے برطانوی مقبوضات میں نسبتاً حبشیوں کی زیادہ تعداد نے ثانوی تعلیم حاصل کی ہے اور بعض کو اعلیٰ تعلیم کے حصول کا موقع بھی ملا ہے گھانا اور نائیجیریا میں اعلیٰ تعلیم یافتہ حبشیوں کی تعداد دیگر ملکوں کی بہ نسبت زیادہ ہے۔ یہ اس وجہ سے ممکن ہو سکا کہ ان ملکوں میں تعلیم سے حصول کی آسانیاں فراہم کی گئی تھیں۔ لوگوں کو ملک سے باہر جانے کی آزادی تھی۔ اور متوسط طبقہ اتنا خوش حال تھا کہ بچوں کو باہر بھیج کر تعلیم دلانے کے اخراجات برداشت کر سکتا تھا۔

تعلیمی لحاظ سے فرانس اور پرتگال کے مقبوضات کی اپنی ایک خاص قسم ہے۔ یہاں مغربی تعلیم کا مقصد یہ رہا ہے کہ تمدنی

اعتبار سے سیاہ فام افریقیوں کو فرانسیسی یا پرتگالی بنایا جائے۔ پرتگالی مقبوضات میں اوّل تو تعلیم بہت محدود ہے دوسرے اعلیٰ تعلیم کا بندوبست نہیں ہے۔ اس کے برعکس فرانسیسی مقبوضات میں رفتہ رفتہ تعلیم کی سہولتیں عام کی گئیں اور ہونہار طلبار کو فرانسیسی یونیورسٹیوں میں تعلیم دلائی گئی۔

مغربی تعلیم نے افریقی ملکوں کی سیاست پر گہرے اثرات ڈالے ہیں۔ مغربی سامراج کے دورِ حکومت میں افریقیوں پر یہ بات واضح ہو گئی تھی کہ مغربی تعلیم کی وجہ سے نہ صرف مغربی تہذیب کی مادی برکتیں میسر آتی ہیں اور معاشرہ میں فرد کا رتبہ بلند ہو جاتا ہے بلکہ یہ سیاسی طاقت کے حصول کا بھی ذریعہ ہے۔ مغربی سامراج نے جن حکمران طبقوں کو سیاسی اقتدار سے محروم کیا تھا۔ وہ ایک عرصہ تک مغربیت سے نفرت کرتے رہے اور پچھڑے ہوئے محکوم قبیلوں نے سامراجی حکمرانوں کا مذہب قبول کر لیا اور ان کی پیدا کردہ تعلیمی و معاشی مواقع سے پورا پورا فائدہ اٹھایا۔ اس وجہ سے حاکم اور محکوم قبیلوں کے درمیان سیاسی تعلقات میں انقلابی تبدیلی آ گئی۔ کینیا میں کیکویو اور مسائی قبیلوں کے درمیان دشمنی، نائیجیریا میں شمال کے مسلمان ہوسا اور جنوب کے عیسائی قبیلوں کے درمیان کشمکش اور سیرالیون میں کیریوں قبیلہ اور عام لوگوں کے مابین رقابت مغربی تعلیم و تہذیب کا نتیجہ ہیں۔ جب یہ ممالک قومی آزادی کی منزل کے نزدیک پہنچے تو تعلیمی اعتبار سے پس ماندہ علاقوں میں یہ ڈر پیدا ہو گیا کہ تعلیم یافتہ قبیلے ان پر غلبہ حاصل کر لیں گے چنانچہ متحدہ ملکی قومیت کی جگہ قبائلی یا مذہبی قومیت نے لے لی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آزادی کے بعد اکثر ملکوں میں قبائلی اور مذہبی اختلاف شدت اختیار کر گیا۔ ان اختلافات سے مغربی سامراج نے کل بھی فائدہ اٹھایا تھا اور آج بھی اٹھا رہا ہے۔ آج خصوصاً نو آزاد مملکتوں میں مغربی سامراج کی کوشش یہ ہے کہ ایسے لوگ برسر اقتدار رہیں جو اس کے معاشی مفاد پر آنچ نہ آنے دیں اور عالمی سرد جنگ میں اس کا ساتھ دیتے رہیں۔ ادھر کمیونسٹ عناصر بھی غافل نہیں ہیں اور ان کی کوشش یہ ہے کہ افریقہ کے پچھلے ہوئے عوام کو طبقاتی بنیاد پر منظم کر کے ایسا ہمہ گیر انقلاب لائیں جو اونچے طبقوں کے ساتھ مغربی سامراج کے معاشی غلبہ کو بھی ختم کر دے۔

باقی آئندہ